

**ANALISIS KARYA MUSIK YENI ARAMA BERJUDUL
MANAS
(STUDI TENTANG LANGKAH KOMPOSITORIS DALAM
KASUS PERBENTURAN TONALITAS)**



Diajukan oleh:

Aji Agustian
NIM. 09112124

**FAKULTAS SENI PERTUNJUKAN
INSTITUT SENI INDONESIA
SURAKARTA
2018**

**ANALISIS KARYA MUSIK YENI ARAMA BERJUDUL
MANAS
(STUDI TENTANG LANGKAH KOMPOSITORIS DALAM
KASUS PERBENTURAN TONALITAS)**

Skripsi

Untuk memenuhi sebagian persyaratan
guna mencapai derajat Sarjana S-1
Jurusan Etnomusikologi

oleh :

**Aji Agustian
Nim: 09112124**

**FAKULTAS SENI PERTUNJUKAN
INSTITUT SENI INDONESIA
SURAKARTA
2018**

PENGESAHAN

Skripsi
**ANALISIS KARYA MUSIK YENI ARAMA BERJUDUL MANAS
(STUDI TENTANG LANGKAH KOMPOSITORIS DALAM KASUS
PERBENTURAN TONALITAS)**


yang disusun oleh

**Aji Agustian
NIM 09112124**

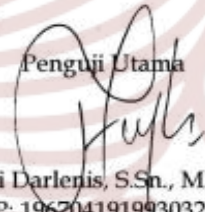
Telah dipertahankan di hadapan dewan penguji
pada tanggal 11 Juli 2018

Susunan Dewan Penguji

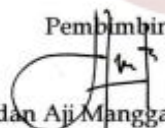
Ketua Penguji


Dr. Aton Rustandi Mulyana, S.Sn., M.Sn.
NIP: 197106301998021001

Penguji Utama


Teti Darlenis, S.Sn., M.Sn.
NIP: 196704191993032001

Pembimbing,

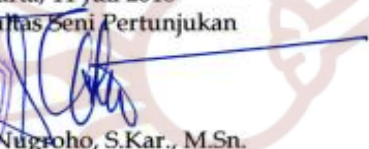

Bondan Aji Manggala, S.Sn., M.Sn.
NIP: 198105272008121001

Skripsi ini telah diterima sebagai salah satu syarat mencapai derajat sarjana
S1 pada Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta

Surakarta, 11 Juli 2018

Dekan Fakultas Seni Pertunjukan




Dr. Sugeng Nugroho, S.Kar., M.Sn.
NIP: 19650 0111001

PERNYATAAN

Yang bertandatangan di bawah ini,

Nama : Aji Agustian
Tempat, Tgl. Lahir : Surakarta, 1 agustus 1988
Program Studi : S1 Etnomusilologi
Fakultas : Seni Pertunjukan
Alamat : Tempen, Joyosuran RT02/03 Pasarkliwon,
Surakarta

Menyatakan bahwa:

1. Skripsi saya yang berjudul "**Analisis Karya Musik Yeni Arama Berjudul Manas (Studi Tentang Langkah Kompositoris Dalam Kasus Perbenturan Tonalitas)**" ini, benar-benar hasil karya cipta sendiri, saya buat sesuai dengan ketentuan yang berlaku, dan bukan jiplakan (plagiasi).
2. Demi perkembangan ilmu pengetahuan, saya menyetujui karya tersebut dipublikasikan dalam media yang dikelola oleh ISI Surakarta untuk kepentingan akademik sesuai dengan Undang-undang Hak Cipta Republik Indonesia.

Demikian pernyataan ini, saya buat dengan sebenar-benarnya dengan penuh rasa tanggung jawab atas segala akibat hukum.

Surakarta, 3 Juli 2018

Penulis,



Aji Agustian



PERSEMBAHAN

Skripsi ini saya persembahkan kepada kedua orang tua yang telah membesarkan saya. Saudara-saudara serta kepada teman-teman Jurusan Etnomusikologi angkatan 2009.

MOTTO

"Kekuatan ada pada aktor.bukan pada peran"

INTISARI

Skripsi ini adalah sebuah teks dengan judul "**Analisis Karya Musik Yeni Arama Berjudul Manas (Studi Tentang Langkah Kompositoris Dalam Kasus Perbenturan Tonalitas)**". Lahirnya dilatarbelakangi oleh dialektika dua budaya di dalam musik Manas karya Yeni Arama. Kontak budaya tersebut adalah musik Barat dan Karawitan Jawa. Dua wilayah musik itu ketat dengan disiplin masing-masing dan sulit untuk disatukan. Persoalan yang muncul dalam bangunan musik *Manas* adalah tentang kecerdikan menyiasati tonalitas dengan membentuk harmoni 'baru' dan berbagai langkah kompositoris untuk mengecoh perbenturan tonal. Persoalan yang ingin dijelaskan dalam skripsi ini adalah 1) Bagaimana latar belakang ide penciptaan karya musik *Manas* yang melibatkan percampuran tonalitas Karawitan Jawa dengan Barat? 2) Bagaimana langkah-langkah kompositoris yang dilakukan Yeni Arama guna mengatasi persoalan tonal dalam karya musik *Manas*? 3) Bagaimana produk inovasi yang muncul dari langkah kompositoris Yeni Arama dalam mengatasi persoalan tonal tersebut?

Penelitian ini dilakukan secara kualitatif etnografi, menggunakan versinya Bronislaw Malinowski dan James Spreadly, dengan penekanan pada metode partisipasi dan studi dokumen. Lebih lanjut untuk mengungkap permasalahan yang diajukan, digunakan konsep penciptaan seni milik Bambang Sunarto dan konsep tonalitas miliknya Dieter Mack.

Setelah melalui proses analisis, ditemukan kesimpulan dan temuan sebagai berikut. Pertama, penciptaan musik karya Manas dengan melibatkan dua wilayah tonal, adalah berakar dari manifestasi dari perjalanan kesenimanannya dengan berbagai seniman. Kedua, pembenturan tonal pada karya *Manas* juga ditengarai oleh kebutuhan musikal dari gagasan karya *Manas* itu sendiri. Yeni mengakui bahwa pembenturan tonal yang terjadi memang merupakan situasi musikal yang justru diharapkan muncul. Ketiga, Yeni melakukan pengecoh dis-harmoni dengan menfokuskan garapannya pada bentuk-bentuk keindahan kalimat lagu. Keempat, melakukan percobaan kompositoris dengan menemukan interval baru dari jalan mengimitasi nada-nada *slendro* pada nada-nada instrumen berlaras *pelog*. Langkah ini membuat keunikan tonal namun masih dalam toleransi pendengaran karena jarak interval yang sangat kecil selisihnya.

Kata Kunci: Karya Musik *Manas*, Penciptaan Musik, Langkah Kompositoris dan Tonalitas.

KATA PENGANTAR

Skripsi ini adalah sebuah cerminan dari pemikiran penulis selama menempuh kuliah di Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta. Oleh karena itu keberadaan teman, dosen, serta lingkungan akademik, sangat berpengaruh terhadap lahirnya skripsi ini. Hanya ucapan terimakasih yang mampu penulis sampaikan kepada pihak yang mewarnai pemikiran ilmiah dalam skripsi ini.

Ucapan terimakasih pertama kepada Allah SWT, dengan izinnya, penulis dimampukan untuk menyelesaikan skripsi ini. Kepada kedua orang tuaku Slamet Riyadi dan Sri Miko yang telah susah payah mendukung proses studi penulis, terimakasih atas doa dan "airmatanya" salam hormat dan baktiku kepada kalian. Kepada saudaraku Wirawan, S.Pd. terimakasih telah menjadi saudara yang penuh kasih, dan selalu memberi semangat kepada penulis.

Selanjutnya terimakasih kepada Rektor Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta, Dr. Guntur, M.Hum. Terimakasih Kepada Dekan Fakultas Seni Pertunjukan Dr. Sugeng Nugroho, S. Kar., M. Sn. beserta stafnya. Terimakasih Kepada Ketua Jurusan Etnomusikologi Dr. Rasita Satriana, S.Kar., M.Sn.

Terimakasih kepada Pembimbing Akademik Bu Teti Dernalis yang telah menjadi "orang tua" selama menempuh studi. Ucapkan terima kasih kepada Yeni Arama, S.Sn., M.Sn., yang telah mengizinkan karya musiknya menjadi objek kajian skripsi saya. Kepada yang terkasih Pilar Satiti, S.Pd., terimakasih dengan sabar telah menemani selama menyelesaikan studi ini dengan sedikit santai.

Secara pribadi penulis mengucapkan terimakasih kepada pembimbing skripsi, Bondan Aji Manggala, S.Sn., M.Sn., terimakasih telah dengan sabar membimbing dan mengarahkan penulis sehingga skripsi ini bisa selesai dengan baik. Terimakasih kepada teman-teman Etnomusikologi angkatan 2009 yang telah memberi warna selama di kampus ISI.

Penulis

Aji Agustian

DAFTAR ISI

HALAMAN JUDUL	i
LEMBAR PERSETUJUAN	iii
PERNYATAAN	iv
PERSEMBAHAN.....	v
MOTTO.....	v
INTISARI	vi
KATA PENGANTAR	viii
DAFTAR ISI	ix
 BAB I PENDAHULUAN	 1
A. Latar Belakang.....	1
B. Rumusan Masalah.....	8
C. Tujuan Penelitian	9
D. Manfaat Penelitian.....	10
E. Tinjauan Pustaka	10
F. Landasan Teori.....	16
G. Metode Penelitian.....	20
H. Sistematika Penulisan	30
 BAB II PEMBENTUK KESENIMANAN YENI ARAMA SEBAGAI PENGKARYA MUSIK	 33
A. Masa Kecil Yeni: Keberbakatan dan Pendidikan Ibu Peisnden..	34
B. Profil Yeni Arama pada Pendidikan Formal Karawitan	40
C. Penyintas Gamelan Kreasi Baru	45
 BAB III DI BALIK KARYA MANAS.....	 52
A. Karya Musik Manas sebagai bagian dari Debut dan Momentum Karier Kekaryaan Yeni Menjadi Komposer	53
B. Gagasan Karya Musik Manas	58
1. Gagasan Konseptual.....	58
2. Gagasan Musikal	62
C. Proses Penciptaan Karya Musik Manas	64
D. Deskripsi Musikal Karya Manas	68
 BAB IV TELAAH KOMPOSITORIS KARYA MUSIK MANAS YENI ARAMA	 82
A. Harmoni Baru dalam Karya Musik Manas.....	82

B.	<i>Polyrhythm</i> dengan Perbedaan Periodik Ketukan.....	90
C.	Kasus Tonal: Imitasi Nada-nada Slendro pada Instrumen Berlaras Pelog.....	93
D.	Sinkopasi, Pengubah-ubahan Tekanan <i>On</i> beat dan <i>Off</i> Beat.....	98
E.	Kasus Modulasi.....	102
F.	Nilai Kebaruan di dalam Musik Manas	105
BAB V PENUTUP.....		108
A.	Kesimpulan.....	108
B.	Rekomendasi.....	112
DAFTAR ACUAN.....		113
A.	Pustaka	113
B.	Daftar Narasumber.....	115
GLOSARIUM.....		116
CURRICULUM VITAE.....		120

BAB I

PENDAHULUAN

A. Latar Belakang

Melihat perkembangan musik kontemporer¹ saat ini, banyak sekali para komponis yang berusaha menemukan kebaruan di dalam karya musiknya. Motivasi setiap komponis musik kontemporer selalu ingin menciptakan musik yang belum pernah ada dan belum dilakukan oleh komponis lain sebelumnya. Unsur-unsur kemiripan dan juga kesan meniru yang berlebihan dari komposer sebelumnya, bahkan dianggap sebagai aib bagi seorang komponis. Meskipun, rancang bangun musikal kreator lain adalah hal yang selalu di-'intip', diselidiki, dan dipelajari oleh seorang komponis guna mengembangkan sebuah karya musiknya.

Menciptakan karya musik yang mengandung unsur-unsur inovasi atau kebaruan merupakan tantangan utama bagi komponis kontemporer. Sensasi inovasi atau kebaruan dalam karya musik kontemporer bisa diciptakan melalui gagasan atau ide, instrumentasi, warna bunyi, teknik permainan, dan lain sebagainya, termasuk penawaran metode berkarya

¹ Istilah musik kontemporer masih saja menjadi perdebatan hingga kini. Utamanya, persoalan materi pokok tentang pertanyaan 'apa itu musik kontemporer?' karena penggunaan istilah ini membangkitkan pertanyaan mana yang termasuk musik kontemporer, dan mana yang tidak termasuk musik kontemporer. Agar tidak terjebak pada persoalan definisi apa itu musik kontemporer, pemahaman mengenai musik kontemporer adalah musik yang mengutamakan kebaruan (inovasi).

musik yang baru. Unsur-unsur inovasi dalam karya musik kontemporer adalah ukuran pokok dari kualitas karya tersebut. Oleh karena itu, setiap komponis pasti berorientasi untuk selalu menghasilkan inovasi dalam setiap karyanya.

Perkembangan karya musik kontemporer saat ini sudah sangat luar biasa. Hal ini dapat diamati dari begitu pesatnya perkembangan musik dan keberagaman inovasi yang ditawarkan dalam karya musik kontemporer. Di dalam forum BMB², banyak fenomena inovasi dalam karya musik kontemporer yang sangat beragam. Mulai dari eksplorasi ide di wilayah *sound*, instrumentasi, teknik permainan, bentuk komposisi, dan banyak lagi elemen kebaruan lainnya yang dapat disaksikan.

Di antara banyaknya wilayah-wilayah eksplorasi musik kontemporer tersebut, terdapat satu ruang lingkup eksplorasi musik yang masih biasa digunakan. Wilayah tersebut masih menjadi pilihan kreativitas bagi banyak komposer, yakni kekaryaannya musik yang menggabungkan atau membenturkan idiom musik Barat dengan Gamelan Jawa. Bahkan, ruang kreativitas musik di wilayah ini telah melahirkan banyak komposer spesialis di bidangnya seperti Purwa Askanta, Dedek

² BMB adalah forum musik Bukan Musik Biasa yang diselenggarakan setiap dua bulan sekali di Wisma Seni Taman Budaya Jawa Tengah. Forum musik ini telah terselenggara sejak 2007 hingga saat ini. Forum musik BMB merupakan satu-satunya forum musik yang konsisten menjadi ruang pementasan karya-karya musik Kontemporer. Forum BMB saat ini juga merupakan forum musik yang bergengsi dan terekomendasi karena banyak komposer muda hingga senior bahkan komposer kelas dunia di kancah musik kontemporer telah tampil di forum ini.

Wahyudi, Blacius Subono, Danis Sugiyanto, Gondrong Gunarto, Joko Porong, dan para seniman muda di lingkungan akademisi musik khususnya di ISI Surakarta. Hingga kini-pun, kreativitas kekaryaannya musik kontemporer yang menggabungkan idiom musik Barat dan gamelan Jawa masih menjadi pilihan wilayah eksplorasi kreatif komponis-komponis kontemporer muda. Kasus-kasus musikal terkait pembenturan tonal menjadi implikasi persoalan kekaryaannya yang selalu ingin dipecahkan.

Deretan komposer musik di atas, telah banyak memberi kontribusi dalam perkembangan musik kontemporer di kota Surakarta. Sebagian besar nama komposer kota Solo tersebut tumbuh dari lingkungan akademik ISI Surakarta. Bahkan sebagian di antaranya berprofesi sebagai pengajar, dosen, maupun pekerja kreatif di dalam lembaga ISI Surakarta. Oleh karena itu, pengaruh-pengaruh model dan metode kekaryaannya musik mereka sangat kuat diterima oleh mahasiswa-mahasiswa ISI Surakarta, khususnya Jurusan Karawitan (S1) dan Penciptaan Seni minat Musik (S2). Selain itu, model dan metode kekaryaannya musik dari deretan komponis ternama ini masih menjadi acuan komponis-komponis muda yang umumnya terlahir dari proses pendidikan formal di ISI Surakarta termasuk di antaranya Yeni Arama.

Yeni Arama adalah seorang komponis wanita muda kota Solo yang belum lama ini terekspos melalui karya-karya musiknya. Terekspos-nya Yeni Arama sebagai komponis muda tersebut—yang juga

memilih wilayah eksplorasi karya musik pembenturan tonalitas musik Barat dengan Gamelan Jawa—kemudian menjadi stimulan bagi penulis untuk menganalisis karya musiknya yang telah terciptakan. Penulis menentukan objek riset karya Yeni Arama sebagai material kajian, dengan studi kasus atas karyanya yang berjudul *Manas*. Pemilihan karya *Manas* sebagai objek penelitian berdasarkan atas ketertarikan penulis terhadap kompleksitas garap musikal, instrumentasi Jawa dan Barat yang menjadi fokus dari penelitian ini, serta perangkat kreativitas dan bekal intelektual komposer yang mumpuni.

Karya *Manas* pertama kali disajikan pada tanggal 20 September 2013 di Teater Besar ISI Surakarta dalam gelar konser bertajuk “Laksita Jati”. Karya tersebut disajikan pada urutan kedua, dengan urutan sajian karya yakni (1) *Sangkar*, (2) *Manas*, (3) *Atman*, (4) *Kalanguan*, dan (5) *Laksita Jati*, sebelum akhirnya turut meramaikan panggung kesenian bergengsi di wilayah Solo, seperti *event* Gamelan Akbar, Festival Kesenian Jawa Tengah, dan lain sebagainya. Karya tersebut berakar dari musik tradisi Jawa yakni Karawitan, yang menjadi latar belakang dan bekal musikal Yeni. Melihat media ungkap yang digunakan, karya ini mencoba menggabungkan dua latar belakang budaya musik, yaitu gamelan Jawa (pentatonis) dan musik Barat (diatonis). Perkawinan atas kedua tonalitas musik yang berbeda ini mencoba dieksplorasi dalam karya ini dengan segala kelebihan dan kekurangannya. Seperti yang telah banyak diketahui

oleh masyarakat seni musik, kedua budaya tersebut memiliki karakter musikal yang berbeda. Pertama secara *tunning system*, kedua tangga nada, fleksibilitas, prinsip harmoni, perbedaan interval, dan sistem matematis nada dengan syarat-syarat teoretis yang berbeda. Perbedaan aspek-aspek tonalitas tersebut menimbulkan dampak dari persilangan ini, yaitu melahirkan harmoni musik yang tidak bisa sepenuhnya dihakimi oleh teori musik Barat atau sepenuhnya dihakimi dengan teori musik Karawitan.

Percampuran atas kedua budaya musik tersebut dalam tatanan karya musik *Manas* memiliki kekhasan secara estetika, karena secara teoretis komposer musik tidak bisa memaksa alat musik untuk semena-mena bermain tangga nada *pelog* dan *slendro* atau sebaliknya, memaksa *Bonang* untuk bermain *scale* mayor dan minor secara semena-mena kecuali terdapat upaya untuk merekayasa kemiripan antar tangga nada dengan seksama. Meskipun untuk mengatasinya Yeni tampak menggunakan pendekatan-pendekatan konvensi yang sudah ada, akan tetapi upaya memiripkan kedua karakter tonalitas musik ini tentunya juga akan berdampak pada definisi-definisi *fals* atau *mblero* yang secara teknis melanggar konsistensi dari tinggi atau rendah nada dalam suatu teori musik.

Berdasar atas munculnya asumsi bahwa upaya perbenturan tonalitas antara musik Barat dan gamelan Jawa berdampak pada

terjadinya tumpang-tindih nada, justru semakin membuat penelitian ini tertantang untuk melihat aspek siasat kompositoris dari komposer untuk merekayasa percampuran nada menjadi berkesan *pleng*³, baik dari sudut pandang Karawitan maupun musik Barat. Merujuk pada permasalahan tersebut, dengan modal perangkat-perangkat kreativitas Yeni Arama yang mumpuni, perbenturan tonalitas berbagai kultur musik ini pada akhirnya menciptakan kekhasan estetis musikal. Penelitian ini pada dasarnya akan menelaah langkah-langkah kompositoris yang dilakukan Yeni dalam konteks menjawab tantangan-tantangan tonal dari resiko pembenturan berbagai kultur musik.

Meskipun komposisi ini tidak sepenuhnya menggunakan satu pihak pemahaman ilmu musik (Barat maupun Karawitan Jawa), akan tetapi latar belakang komponis juga menjadi landasan intelektual yang sangat penting dan sangat menentukan ke arah mana komposisi sebuah musik yang menggabungkan musik Barat dan Karawitan Jawa mempunyai kecenderungan dalam berpihak pada basis keilmuan musik tertentu. Jika komponis adalah seorang yang ahli dalam ilmu Karawitan Jawa, tentunya perangkat-perangkat kreativitas yang digunakan saat menggarap musik adalah ilmu tentang Karawitan Jawa. Begitu juga sebaliknya, tanpa mengabaikan pemahaman ilmu musik satu sama lain.

³ *Pleng* adalah istilah khusus dalam pelarasan gamelan yang berarti tepat dan tidak bergeser sedikitpun

Terjadinya kolaborasi musik yang dimaksud disini adalah bukan musik Jawa yang di-Barat-kan, atau musik Barat yang di-Jawa-kan⁴, akan tetapi lebih kepada fungsi yang sesuai dengan kultur masing-masing musik.

Salah satu karya Yeni Arama yang berjudul *Manas*, adalah satu dari sedikitnya musik yang menggabungkan idiom musik Barat dan Karawitan Jawa, yang masih berpegang teguh pada konsep-konsep estetika artistik baku dalam musik Karawitan Jawa dan musik Barat. Artinya, produk kreativitas dari persilangan musik ini masih berupaya mempertahankan keakraban telinga tentang syarat-syarat harmoni yang sudah ada. Meskipun, pada akhirnya akan ada sedikit perbedaan interval yang bisa dirasakan ketika masing-masing nada dari keduanya bersatu secara vertikal untuk membentuk harmoni seperti *kwint* dalam musik Barat atau *kempyung* dalam Karawitan Jawa. Hal ini tentunya memiliki dampak kepada masyarakat luas, karena pemahaman secara matang tentang harmoni bukanlah pra-sarana mutlak untuk bisa menikmati dan merasakan harmoni itu sendiri.

Kesadaran semacam ini juga berdampak pada perspektif awam yang terbiasa dengan harmoni konvensional (baik Barat maupun Jawa), sehingga inovasi yang ada dalam karya musik *Manas* bisa diapresiasi oleh

⁴ Pada beberapa kasus pertunjukan musik yang berkembang di Jawa, terdapat instrumen gamelan yang di *tunning* diatonis, atau instrumen Barat yang cara memainkannya mengeliminasi beberapa nadanya agar menyerupai *pelog/slendro* ketika bermain bersama gamelan. Kasus semacam ini banyak terjadi pada sajian musik Campur Sari.

segala lapisan masyarakat, atau bukan jenis karya musik kontemporer yang sifatnya menarik diri dari pendekatan-pendekatan rasional. Strategi garap dalam pola-pola *unisono*, keseimbangan tekstur dan peran instrumen menjadi hal-hal yang sangat dipikirkan oleh Yeni Arama, sehingga karya ini menarik untuk dijadikan sebagai objek kajian analisa musikal dalam konteks kolaborasi atau percampuran musik Barat dengan Karawitan Jawa pada wilayah kekaryaannya musik kontemporer. Berbagai persoalan tonalitas di atas akan ditelaah lebih dalam melalui penelitian ini.

B. Rumusan Masalah

Berdasar pemaparan latar belakang permasalahan di atas, penelitian ini difokuskan untuk mengetahui bentuk dan wajah garapan karya musik *Manas* khususnya pada kasus siasat kompositoris guna mengatasi masalah tonal dalam menggabungkan musik Karawitan Jawa dengan musik Barat yang telah dilakukan Yeni Arama. Supaya proses tersebut terpetakan secara jelas, diajukan beberapa pertanyaan penelitian sebagai berikut.

1. Bagaimana latar belakang ide penciptaan karya musik *Manas* yang melibatkan percampuran tonalitas Karawitan Jawa dengan Barat?

2. Bagaimana langkah-langkah kompositoris yang dilakukan Yeni Arama guna mengatasi persoalan tonal dalam karya musik *Manas*?
3. Bagaimana produk inovasi yang muncul dari langkah kompositoris Yeni Arama dalam mengatasi persoalan tonal tersebut?

C.Tujuan Penelitian

Penelitian ini bertujuan untuk menemukan pengetahuan sebagai dimensi keilmuan komposisi musik dengan jalan menjawab rumusan permasalahan dan berupaya menjelaskannya secara ilmiah. Dimensi pengetahuan yang dibangun melalui penelitian ini antara lain meliputi penemuan alasan-alasan logis yang melingkupi Yeni Arama ketika menjelang menciptakan karya musik berjudul *Manas*. Ide-ide dasar kekaryaannya termasuk juga pertimbangan-pertimbangannya menggunakan wilayah kekaryaannya musik yang membenturkan tonalitas Karawitan Jawa dengan musik Barat menjadi salah satu penjelasa adanya pengetahuan kompositoris di dalamnya. Selain itu, penelitian ini juga menjadi media untuk menemukan langkah-langkah kompositoris yang diperkirakan dapat menjadi referensi pengetahuan komposisi dalam konteks mengatasi perbenturan tonalitas. Selebihnya, penelitian ini juga menyajikan pertimbangan-pertimbangan produk inovasi yang terlahir dari proses kekaryaannya Yeni Arama dalam karya musiknya yang berjudul *Manas*.

D. Manfaat Penelitian

Manfaat dari penelitian ini adalah memberi kontribusi bagi dunia Etnomusikologi agar bisa menjadi contoh model penelitian seni yang didasari fenomenologi, dan sebagai referensi penelitian yang memiliki persamaan sudut pandang atau prespektif, khususnya penelitian musik kontemporer. Hasil penelitian ini juga diharapkan bisa menjadi temuan-temuan dalam menjawab tantangan-tantangan berkenaan dengan nada dalam menyatukan gamelan dengan musik Barat yang berguna bagi perkembangan metode komposisi di dunia musik kreatif.

E. Tinjauan Pustaka

Tinjauan pustaka diperlukan guna menentukan posisi penelitian ini dengan penelitian lainnya. Selain itu, tinjauan pustaka ditempuh sebagai upaya menghindari *plagiatisme* penelitian. Oleh karena itu, tulisan yang berkaitan dengan objek secara langsung akan dilaporkan dalam bagian ini. Literatur penting yang dipilih sebagai material tinjauan pustaka berupa laporan penelitian, artikel ilmiah dan skripsi. Sepanjang penelusuran pustaka yang dilakukan penulis, tidak terdapat satupun penulisan ilmiah tentang karya musik *Manas*. Oleh karenanya, tinjauan pustaka yang disajikan akan ditekankan pada persamaan perspektif yaitu terkait analisis komposisi musik beserta keterlibatan kasus tonal dalam kajiannya.

Tulisan pertama adalah Skripsi Agus Prasetyo yang berjudul “Analisis Musikal Komposisi Musik *Arus Monggang* Karya Danis Sugiyanto”. Skripsi ini menelaah dan sekaligus menganalisa bentuk komposisi *Arus Monggang*, dan menelaah beberapa inovasi dan pengembangan yang dilakukan Danis Sugiyanto yang mengadopsi *Gendhing Monggang* sebagai sumber inspirasinya. Selain itu juga menyoroti masalah penggunaan konsep pertumbuhan sebagai metode penciptaan yang sebelumnya telah dikembangkan I Wayan Sadra. Meskipun karya *Arus monggang* ini juga menambahkan beberapa instrumen barat seperti *Saxophone*, akan tetapi kasus perbedaan prinsip tonalitas antara Gamelan Jawa dan musik Barat tidak dibahas dengan komperhensif dalam tulisan ini. Agus Prasetyo menyatakan, dalam karya *Arus Monggang* terdapat penyetaraan tangga nada dengan nada awal yang sudah diidentivikasi yaitu 5 (mo) pada *Bonang Penembung* yang di sejajarkan dengan 7 (si) *Saxophone*, karena nada awal sudah teridentifikasi tentunya untuk nada yang lain dapat disejajarkan. Kesejajaran nada yang dimaksud Agus adalah kesejajaran yang tidak absolut, yang direkayasa oleh siasat garap seorang komposer dalam menyelesaikan kasus perbedaan interval ini. Karena secara teoretis interval dari masing-masing instrumen (baik Gamelan Jawa maupun musik Barat) mempunyai jarak yang berbeda. Maka dari itu, Penulis ingin memfokuskan diri untuk membahas pergeseran nada yang kemiripanya dianggap sejajar dengan

toleransi-toleransi yang timbul jika ditinjau dari aspek-aspek garapnya, sehingga kesejajaran palsu ini menjadi *mungguh* dan *penak*.

Tulisan kedua adalah skripsi karya Indri Setya Pertiwi yang berjudul “Kreativitas Karawitan Pada Kelompok Campursari Sangga Buana”. Alasan kenapa penulis memilih penulisan yang menggunakan obyek musik Campursari adalah perihal kemiripan material yang terkandung dalam bangunan musiknya, yaitu terjadinya pembenturan tonal antara musik Barat dan Karawitan Jawa. Selain dalam mengaransemen, kata kreativitas yang ditulis pada judul, sebenarnya bukan merujuk pada bagaimana cara menyelesaikan persoalan tonalitas Gamelan Jawa dan musik Barat ini dari segi cara menggarap musik. Kreativitas para musisi kelompok Campursari Sangga Buana berupaya sedemikian rupa untuk men-*Jawa*-kan instrumen barat dengan menyiasati *tuning system* dari berbagai instrumen musik yang digunakannya berkat kecanggihan Keyboard yang dimiliki oleh grup tersebut. Begitu juga dengan instrumen Bass yang menggunakan *fingerboard* model *fretless*, instrumen ini sengaja digunakan untuk menyiasati permasalahan tonalitas ini. Bagi sebagian besar kalangan musik hal ini masih dipandang sebagai problematika, karena siasat tonalitas yang dilakukan adalah langkah pemalsuan tonal dan merusak idiom tonal yang sudah terbangun ratusan tahun. Setidaknya penelitian ini menjadi bahan rujukan guna mengetahui kasanah metode komposisi yang pernah dilakukan banyak seniman

musik dalam kasus penyelesaian masalah tonalitas ketika menghadapi perbenturan penggunaan instrumen Gamelan Jawa dengan musik Barat.

Tulisan ketiga adalah buku yang berjudul *Musik dan Kosmos: Sebuah Pengantar Etnomusikologi* karya Shin Nakagawa, tahun 2000. Dalam buku tersebut membahas tentang kontak budaya dalam hal musik. Nakagawa mencoba melihat bagaimana kedua budaya musik jika bertemu, lantas bagaimana dampak pertemuan tersebut? dalam buku tersebut dijelaskan, pertemuan kedua budaya musik akan membentuk model musik baru dengan berbagai kecenderungan. Pertama adalah penolakan yang terjadi secara sementara. Kedua, di antara keduanya saling memberikan pengaruh terhadap perubahan ciri musiknya. Ketiga, terjadinya *pluralism* musik. Keempat, kebangkitan unsur musik yang baru. Kelima, penghapusan unsur musik dan keenam adalah pemiskinan musik. Rentetan peristiwa itu adalah sebuah gejala yang menandai pertemuan budaya musik yang berbeda yang kemudian menimbulkan produk budaya musik baru, dalam hal ini Sinakagawa menyebutnya budaya 'cangkok'-an. Kata 'cangkok'-an dalam buku tersebut diasosiasikan sebagai dua budaya musik yang berjalan berdampingan dalam satu budaya musik baru. Artinya, keduanya menjadi model musik yang mencirikan keduanya. Karya *Manas* juga memperlihatkan aktivitas pluralisme musik, dua atau lebih budaya musik disusun menjadi satu bangunan musik dan berjalan secara beriringan. Sehingga komposisi

musik *Manas* dapat disebut sebagai model musik dengan unsur dua kebudayaan yaitu Barat dan Timur. Dalam rangka menjelaskan hal itulah buku ini diacu, sebagai langkah untuk memberikan pemahaman awal bahwa musik Manas ini diposisikan sebagai musik dengan paradigma budaya ‘cangkok’-an.

Tulisan yang keempat berjudul “Spirit Musik Tradisi Dalam Konteks Musik Baru Di Surakarta” karya Zulkarnain Mistortoify. Makalah ini membahas tentang perkembangan musik baru berbasis tradisi yang berkembang di Surakarta, terlebih kaitanya dengan masyarakat, kebudayaan, modernitas, dan aspek-aspek yang berkaitan akan eksistensi musik itu sendiri. Tulisan ini membahas percampuran saling silang musik tradisi dengan budaya baru, baik yang berjalur kontemporer ataupun campursari, beserta problematika dan kemungkinannya dan untuk terus terlibat dalam modernitas yang terus tumbuh di tengah-tengah masyarakat. Secara garis besar, penelitian ini menyoroti musik yang terbentuk dari pertemuan “kebudayaan” musik tradisi dengan musik-musik modern atau musik yang direpresentasikan lewat teknologi media. Meskipun penelitian ini tidak banyak mengurai persoalan tentang tonalitas, akan tetapi diskursus musikal tentang campursari yang diulas dalam tulisan ini menunjukkan problematika yang timbul sebagai konsekuensi atas pertemuan budaya musik gamelan dengan musik barat. Persoalan yang utama adalah hal-hal yang berkaitan dengan sistem

pelarasan karawitan Jawa yang dipaksakan menyatu dengan tangga nada diatonis sehingga merubah tatanan estetikanya. berikut adalah pernyataan Zoel tentang kosekuensi yang timbul atas pertemuan budaya musik karawitan yang bertemu dengan sistem musik barat:

“Gendhing karawitan yang digarap dengan pendekatan instrumental dan konvensi harmoni musik barat, sudah barang tentu mengakibatkan transformasi peran musikal itu berakibat terhadap hasil estetika musikal gendhing yang “digarap” tersebut. Pun demikian dengan lagu-lagu yang sebelumnya muncul dan mapan pada *genre*-nya sendiri menjadi berubah pula rasa estetikanya. Persoalanya adalah musik campursari sejauh ini telah mengubah tatanan pentatonik jawa (pelog-slendro) maupun diatonis. Campur silang tangga nada ini, telah memunculkan (kalau tidak dikatakan mengubah) estetika “baru” yaitu diatonis yang “sengau” karena dibayangi oleh laras *ricikan* gamelan yang cenderung dipaksakan. Kasus-kasus pendiatonisan gamelan – sejauh pengamatan penulis—hanya terjadi pada beberapa kelompok campursari (Mistortofy, 2001: 8)”.

Tulisan di atas, laik diacu untuk memberikan pemahaman sekaligus gambaran tentang konsekuensi kontak budaya musik Barat dan tradisi Jawa. Selain itu, artikel di atas, membantu dalam memposisikan sekaligus menjelaskan urgensi penelitian tentang musik Manas beserta kompleksitas harmoni di dalamnya. Fakta yang dijelaskan artikel tersebut, secara implisit juga terjadi di dalam karya musik Manas. Oleh karenanya, pandangan-pandangan spesifik di atas penting untuk diacu, karena memiliki kesamaan paradigma, akan tetapi dengan objek yang berbeda.

F. Landasan Teori

Penelitian ini memerlukan sebuah landasan konseptual yang berupa kumpulan opini, pendapat atau pernyataan teoretis dari para ahli musik, yang kemudian dikonstruksikan ulang dalam kepentingan penelitian kali ini. Landasan konseptual berguna sebagai alat logika untuk mengungkap permasalahan yang telah diajukan dalam rumusan masalah. Penelitian ini menggunakan beberapa konsep sebagai landasan analisis. Pertama adalah konsep penciptaan musik Bambang Sunarto dalam bukunya *Epistemologi Penciptaan Musik*. Kedua tentang musik kontemporer milik Dieter Mack yang membahas tentang tonalitas. Keduanya akan dijelaskan secara integral sebagai berikut.

1. Penciptaan Musik

Sebagai salah satu bentuk kreativitas dalam bermusik, mempertemukan musik Barat dengan Gamelan Jawa adalah hal yang sudah menjamur di kalangan musisi tradisional maupun modern. Berkaitan dengan perbedaan interval dari kedua tangga nada dan syarat-syarat teoretis masing-masing, persoalan yang paling mendasar adalah hal-hal yang berkaitan tentang tonalitas. Beberapa hal yang harus dipertimbangkan dalam mencipta musik adalah perspektif estetika. Menyangkut hal tersebut, kiranya relevan jika disimak pernyataan

Bambang Sunarto dalam bukunya *Epistemologi Penciptaan Musik* sebagai berikut.

“Hal penting yang menjadi pertimbangan para seniman saat berkarya adalah konsep *kepenak* atau *ora kepenak* (enak atau tidak enak, *comfortable* atau tidak *comfortable*) atau konsep, *mungguh* atau *ora mungguh* pantas atau tidak pantas, patut atau tidak patut, proper atau tidak proper). Pertimbangan lain berupa konsep benar atau salah bukannya tidak ada, tetapi dipahami para seniman bukan sebagai sesuatu yang utama (Sunarto, 2013: 51).”

Dari pernyataan di atas, dapat ditarik pemahaman bahwa para praktisi karawitan, umumnya menyetujui bahwa istilah *mungguh* memiliki arti yang sama dengan kata *gathuk* yang berarti pas atau sesuai. Istilah tersebut acap muncul dalam dunia karawitan. Selain itu, seluk-beluk dalam proses penciptaan karya musik selalu diukur dengan kepuasan imajiner seorang seniman. Pandangan tentang kebenaran dalam bentuk estetika secara umum, dianggap bukan hal yang harus diutamakan. Hal ini disebabkan, kreator musik selalu mempunyai landasan pengetahuan empiris yang tertanam di otak sebagai mesin kreativitas. Artinya, pengalaman berkesenian seorang seniman, menjadi landasan dalam mencipta suatu musik meski kadang tidak disadari.

Kasus pertemuan dalam musik Barat dan gamelan Jawa dalam karya *Manas* adalah lebih merujuk kepada konsep *mungguh* dan *penak* seperti yang diuraikan oleh Bambang Sunarto, karena konsep benar salahnya yang sesuai dengan teori baku tidak berlaku secara konvensi di

keduanya. implementasi dari pernyataan Bambang Sunarto sebagai landasan teori, terhadap karya Yeni berorientasi pada bagaimana tata cara Yeni dalam menyiasati persoalan tonal yang menjadi salah satu aspek penting dari musik. Landasan teori ini akan ditarik ke dalam permasalahan bagaimana Yeni mengawinkan kedua tangga nada yang memiliki perbedaan beban budaya, menjadi satu padu dalam karya musik manas. Paradigma konsep *mungguh* ini lebih fokus kepada persoalan-persoalan teknis penyiasatan tentang tonalitas, yang menghindari kesan *fals* atau *mblero*, terlepas dari persoalan enak atau tidak enaknyanya karya manas secara makro.

Musik Manas termasuk dalam golongan garap karawitan kontemporer. Karawitan kontemporer dengan musik kontemporer adalah dua hal yang berbeda. Musik kontemporer adalah eksistensial musik Barat yang berkembang sejak periode pertengahan tahun 1970-an yang berpijak dari paham modernisme yang mulai berkembang sejak tahun 1945-an. Reginald menyatakan bahwa modernisme dalam musik ditandai oleh suatu keinginan atau kepercayaan pada ilmu, suryalisme, anti-romantisme, general intelektualisme yang mematahkan masa lalu yang sedang dalam proses perkembangan (1987: 57). Karawitan kontemporer adalah, olah artistik yang dilakukan oleh kaum intelektual atau seniman akademis, dengan menggunakan olah garap dengan sudut pandang yang baru, sekaligus menuangkan pandangan-pandangan intelektualitas dalam

dunia karawitan. Pandangan itu dapat berupa apapun seperti: trobosan bunyi, dan garap yang memiliki kompleksitas sekaligus ke luar dari zona kebiasaan pada karawitan konvensional (Bambang Sunarto, 2010: 85-90).

Berpijak dari ulasan di atas, karya manas ini adalah salah satu produk karawitan kontemporer. Sistem kerja musik yang ada dalam Laksitajati ini dinominasi pikiran-pikiran baru terkait dengan olah garap musikalnya. Selain itu. Pandangan garap yang ditawarkan adalah konsepsi dari pemikiran akademik Yeni Arama. Lebih dari itu, upaya strategi garap yang dituangkan dalam karya tersebut mencoba menjembatani bercampurnya budaya Barat dan Timur, khususnya dalam hal tangga nada yang digunakan. Oleh karena itu, menjelaskan intelektualitas garap apa saja yang ada di dalam karya musik Manas ini menjadi bagian penting untuk menandai sebagai karawitan kontemporer.

2. Tonalitas

Aspek estetika dalam musik, yang sering menjadi konsumsi umum adalah persoalan tonalitas. Tonal seolah menjadi hal yang dominan lantaran objek utamanya adalah bunyi atau suara. Kendati demikian, persoalan tonalitas tidak dapat berdiri sendiri tanpa bagian unsur yang lain. Meny soal hal tersebut, Dieter Mack dalam bukunya *Musik Kontemporer dan Persoalan Interkultural* menjelaskan sebagai berikut.

“Walaupun sistem tonal sendiri memang amat berperan, jangan lupa bahwa persepsi musik tidak berdasarkan tonalitas saja, melainkan semua aspek parametris sebagai durasi, bentuk, dan dinamika juga berperan” (Mack, 2001: 12).

Mack menganggap tonalitas tidak mampu berdiri sendiri sebagai objek musik yang hakiki. Aspek lain yang juga harus diperhatikan adalah konstruksi atas tonalnya. Oleh karena itu, organisasi atas bunyi menjadi bagian konsen serius dalam mencipta musik. Karya *Manas* dalam tekstur musik yang tersusun atas berbagai macam *timbre*, bentuk, dan dinamika juga berperan untuk menjawab pergeseran tonal yang terjadi. Tentunya pergeseran tonal ini juga tidak bisa menjadi peristiwa yang estetis tanpa didasari pertimbangan-pertimbangan tertentu. dalam karya *Manas*, timbre adalah salah satu faktor penting di dalam musik yang mendukung estetika tonal ataupun sebaliknya. Begitupun dinamika, kecepatan, tekstur, dan durasi, yang mana dalam karya *Manas*, menjadi hal-hal yang harus diperhatikan. Yeni sebagai media olah yang berperan akan keindahan nada yang tumpang tindih, dengan interval yang tidak biasa.

G. Metode Penelitian

Penelitian ini bertujuan untuk mengungkap permasalahan langkah-langkah kompositoris yang dilakukan Yeni Arama di dalam membuat karya musiknya berjudul *Manas*, dalam konteks pengatasan masalah tonalitas karena adanya menyatukan instrumen Gamelan Jawa

dengan instrumen musik Barat. Permasalahan ini kemudian diperluas dengan menjelaskan secara detail persoalan alasan-alasan yang melatarbelakangi gagasan Yeni Arama membuat karya tersebut, beserta memberikan pertimbangan-pertimbangan logis terkait dengan nilai inovasi yang dimunculkannya pada produk karya musik *Manas*.

Guna mencapai tujuan penelitian yang berwujud penjelasan-penjelasan mengenai permasalahan di atas, maka peneliti melakukan beberapa kegiatan penelitian yang terangkai dalam dua macam kegiatan yaitu (1) kegiatan penggalan data dan (2) analisis data, yang berbasis pada metode penelitian lapangan (*field work*) Etnografis.

Metode etnografi merupakan salah satu jenis dari penelitian kualitatif. Menurut Bronislaw Malinowski, etnografi bertujuan untuk memahami sudut pandang dari penduduk asli yang ingin diteliti, tentang kehidupan dan pandangan tentang dunianya (Malinowski dalam Spradley, 1997:4). Penjelasan tersebut memberikan pemahaman bahwa dengan menggunakan metode etnografi ini penulis dapat memahami keadaan objek penelitian, sehingga hasil data yang didapat di lapangan cukup untuk menunjang proses analisis data dalam penelitian ini. Hal tersebut diperkuat oleh pemaparan Spradley dalam bukunya yang menjelaskan bahwa, inti dari etnografi adalah upaya memperhatikan makna-makna tindakan dari kejadian yang menimpa orang yang ingin

kita pahami (Spreadly,1997:5). Adapun langkah-langkah penelitian yang telah dilakukan dalam pencarian data di lapangan adalah sebagai berikut:

1. Teknik Pengumpulan Data

a. Pengamatan

Pada tahap pengamatan peneliti melakukan aktivitas melihat, memahami dan terlibat langsung dalam berbagai peristiwa penting mulai dari proses penciptaan karya hingga beberapa proses pementasan karya musik *Manas*. Lebih dalam, peneliti juga melakukan pengamatan mendalam atas subyek utama penelitian yaitu Yeni Arama terkait kesejarahan hidupnya, karakter pribadinya, maupun karakter musikal, dan selera musikalnya yang dipastikan berhubungan akumulasi mempengaruhi kekaryaannya musik *Manas*.

Hubungan partisipatif peneliti sebagai salah satu musisi dalam karya musik Yeni Arama, merupakan keuntungan dalam proses penggalian dan pendalaman data lapangan. Meski proses kekaryaannya Yeni Arama berlangsung di tahun 2013, namun permasalahan tonalitas dalam karya *Manas* begitu melekat dalam benak peneliti yang akhirnya membuat berbagai peristiwa musikal dalam proses kekaryaannya teringat dan tercatat. Observasi mempunyai peran untuk mengembangkan pengetahuan penulis terhadap objek penelitian. Selain itu juga dijadikan sebagai pendekatan fisik terhadap Subyek yang diteliti dengan melibatkan diri

pada kegiatan yang dilakukan maka dampaknya adalah terjalin kedekatan antara penulis dan subyek terteliti sehingga segala informasi mudah didapatkan tanpa hambatan.

Catatan lapangan menjadi penting dalam setiap melakukan observasi, dengan membuat catatan lapangan maka penulis lebih peka terhadap objek penelitian dan menjadi pengingat hal-hal penting yang terjadi di lapangan. Hal-hal yang tercatat dalam proses penggalan data pengamatan antara lain adalah sebagai berikut.

- Fakta-fakta proses kekaryaannya musik *Manas* Yeni Arama. Dimana peneliti menjadi mengerti peran dan kedudukan Yeni sebagai komposer yang bergantung pada pendukung karyanya.
- Fakta-fakta ketika Yeni Arama menghadapi kasus tonalitas dalam setiap bagian karyanya.
- Fakta perilaku Yeni dan kegiatan interaktifnya selama berkarya.
- Fakta musikal yang memudahkan peneliti melakukan transkripsi dan menghafal karyanya.

b. Wawancara

Teknik wawancara yang digunakan pada penelitian ini adalah *depth interview*, atau wawancara mendalam. Tujuannya agar mendapatkan data sebaik mungkin. Wawancara dilakukan dengan cara berhadapan

langsung dengan narasumber, proses wawancara dilakukan di tempat-tempat biasanya Yeni berada, seperti di Teater Besar/Kecil ISI Surakarta, atau di kantin lingkungan wisma seni Taman Budaya Jawa Tengah. Sebelum mengajukan pertanyaan kepada narasumber, penulis terlebih dahulu membuat kategori capaian data, tentang data apa yang hendak diperoleh. Setelah melakukan kategori tersebut, penulis kemudian membuat daftar pertanyaan yang sekiranya tepat dengan kategori capaian data tersebut, dan tidak menutup kemungkinan, sembari menggunakan *list* pertanyaan, penulis juga menggunakan teknik “wawancara lepas” tujuannya, agar memperoleh data yang lebih dalam, dan juga mengantisipasi dari *list* pertanyaan yang kurang lengkap.

Teknik pengulangan pertanyaan, menurut penulis sangat penting untuk dilakukan. Hal ini bertujuan agar data hasil jawaban dari narasumber memang benar-benar jujur dan *valid*. Menyiasati agar pertanyaan yang sama tersebut ditanyakan kembali, penulis membalik kalimat pertanyaan, tetapi substansi pertanyaanya tetap sama. *Timing* pengulangan pertanyaan dilakukan setelah pertanyaan-pertanyaan lain diajukan kepada narasumber, agar narasumber merasa nyaman terlebih dahulu dalam melakukan proses wawancara.

Penulis menggunakan media alat rekam baik rekam audio maupun audio-visual. Tujuannya agar hasil wawancara yang didapat lebih akurat dan mengurangi *miss communication* terhadap jawaban dari narasumber,

serta sebagai alat untuk mempermudah dalam mentranskrip data hasil wawancara. Pemilihan narasumber dalam penelitian ini dibagi menjadi dua bagian, yaitu narasumber primer dan narasumber sekunder.

- Narasumber primer, yang dimaksud narasumber primer adalah narasumber yang menghasilkan data pokok dan data utama dalam penelitian ini. Jawaban dari narasumber primer adalah jawaban yang utama dan menentukan hasil dari penelitian ini. Narasumber pokok tersebut adalah Yeni Arama, selaku komposer musik yang karyanya menjadi objek bedah dari penelitian ini.
- Narasumber sekunder, yang dimaksud narasumber sekunder adalah, narasumber yang menghasilkan data penunjang dari data yang dihasilkan dari narasumber primer. Hasil wawancara dari narasumber sekunder, menjadi penguat dari hasil wawancara narasumber primer, serta sebagai akumulasi pada analisis data penelitian. Narasumber sekunder pada penelitian ini adalah Dwi Harjanto sebagai asisten komposer pada karya musik *Manas*, yang memiliki kontribusi besar dalam penciptaan bentuk dan sentuhan akhir karya musik *Manas*.

c. Perekaman Data

Perekaman data yang dilakukan oleh penulis adalah berupa rekaman audio, dan audio visual. Perekaman audio dilakukan peneliti pada saat melakukan proses wawancara. Perekaman audio visual dilakukan ketika proses wawancara, dan juga ketika terjadi momen atau peristiwa yang sekiranya penting menurut peneliti untuk direkam, seperti kegiatan latihan, pra pentas dan pasca pentas, meski diluar konteks aktivitas kekaryaan Yeni Arama pada nomor karya *Manas*. Hal ini dilakukan untuk membantu mengamati berbagai kecenderungan perilaku Yeni dalam berkarya.

Melalui proses perekaman, sangat menguntungkan peneliti dalam hal mengalisis data dan memperoleh data di lapangan. Data-data rekaman juga bisa memicu penulis untuk mengkoreksi dan *cross check* data ulang, sehingga data yang dihasilkan benar-benar *valid*.

d. Studi Dokumen

Studi dokumen dilakukan guna mempelajari peristiwa-peristiwa masa lalu yang terjadi pada Yeni Arama maupun pada saat proses kekaryaan musik *Manas*. Dokumen-dokumen penting yang digunakan dalam penelitian ini antara lain adalah data kesejarahan terkait proses keseniaman Yeni Arama yang bisa berupa foto-foto, piagam penghargaan, ijazah, dan lain sebagainya. Adapun dokumen penting lainnya adalah

dokumen pementasan karya *Manas* pada berbagai kesempatan. Dokumen-dokumen kesejarahan digunakan untuk mengetahui kecenderungan dan faktor-faktor pembentuk ide karya dari Yeni Arama, sementara dokumen pementasan yang berupa video digunakan untuk menganalisis karya secara musikal.

2. Proses Pengolahan dan Analisa Data

Selanjutnya, data-data yang sudah diperoleh dari proses pengumpulan data di atas, di pilah-pilah menurut kebutuhan analisis. Pemilahanya melalui berbagai tahapan, agar analisis data yang dihasilkan benar-benar *valid*, teratur, dan berdasarkan dengan apa yang terjadi di lapangan penelitian. Adapun tahapan pengolahan data dan analisis yang dilakukan adalah sebagai berikut.

a. Transkrip Data Hasil Wawancara

Semua hasil rekaman wawancara yang berupa audio, di transkripsi secara deskriptif dalam bentuk tulisan. Baik wawancara pada narasumber primer maupun sekunder. Dalam mendeskripsikannya memang benar-benar sesuai dengan apa yang terjadi pada saat wawancara. Seperti intonasi ketika berbicara, pengakuan-pengakuan narasumber, dan lain-lain, serta tidak dilakukan pemotongan data, data penting dan tidak penting tetap ditranskrip karena merupakan tahap awal dalam melakukan analisis. Tujuannya agar dapat mengetahui kenyataan yang

riil ketika melakukan proses wawancara. Penanskripan menjadi deskriptif teks, dalam hal ini menjadi hal yang sangat awal dalam melakukan proses analisis dengan penanskripan data, memudahkan penulis untuk membuat analisa data secara deskriptif.

b. Klasifikasi Data

Setelah data sudah ditranskrip, di pilah-pilah sesuai dengan kategori-kategori kebutuhan analisis. Data-data yang tidak penting dibuang dan dipilih data-data yang penting saja, yakni dengan mengkategorikan data analisis, penulis dimudahkan ketika pencarian data. Jadi, data yang sudah dikategorikan tersebut ketika dibutuhkan dalam menganalisis, mudah untuk ditemukan. Pada tahap ini, data- data hasil pengumpulan di lapangan penelitian, sudah mulai spesifik fungsinya. Karena sudah dipilih dan disesuaikan dengan kebutuhan kategori analisis data.

c. Catatan Reflektif

Catatan reflektif mempunyai peran yang sangat penting ketika melakukan analisis data. Pada catatan reflektif berisikan tentang perhatian penulis terhadap objek, baik komentar, hubungan berbagai data, kerangka pikir, dan juga ide-ide dari penulis. Catatan reflektif mempunyai peran

sebagai penunjang dalam melakukan kategori analisis. Kekurangan data dalam menganalisis dapat dilihat pada catatan reflektif tersebut.

d. Analisis Data

Tahap ini data-data yang sudah diklasifikasikan, dianalisis berdasarkan dengan kategori-kategori analisis yang sudah dibuat oleh penulis. Ketika menganalisis data, penulis berpijak pada perspektif siasat *garap* Yeni dalam menjawab tantangan-tantangan tonalitas ketika menyatukan instrumen musik Gamelan Jawa dan instrumen musik Barat. Kategori-kategori yang dibuat pada klasifikasi data, mengacu pada perspektif tersebut. Data-data yang berhubungan dengan ilmu tertentu dikaitkan secara ilmiah, sesuai dengan prosedur dalam penelitian ilmiah. Data-data tentang analisa musik yang ditemukan di lapangan, kemudian dikaitkan dengan aspek tonalitas.

Adapun untuk mendekati data yang berhubungan dengan *garap* musik, maka penelitian ini mengacu pada pandangan Rahayu Supanggah yang dipaparkan dalam buku *Bothekan Karawitan II*. Sedangkan data yang berhubungan dengan komposisi musik, maka penelitian ini mengacu pada pandangan Suka Hardjana yang dipaparkan dalam bukunya berjudul "*Corat Coret Musik Kontemporer*". Untuk data yang berhubungan dengan penciptaan musik peneliti mendekatinya dengan merujuk pada pandangan Bambang Sunarto yang dipaparkan dalam

bukunya Epistemologi Penciptaan Musik. Asumsi-asumsi penulis yang terbentuk selama pra penelitian, jika tidak tepat dengan data yang diperoleh di lapangan, maka penulis mengganti asumsi tersebut berdasarkan fenomena yang terjadi di lapangan. Karena dalam penelitian ini, data lapangan menjadi hal yang utama dalam menganalisis data.

H. Sistematika Penulisan

Penulisan laporan penelitian menjadi tahapan akhir dari perjalanan penelitian ini. Penulisan laporan penelitian skripsi ini terjabarkan menurut alur pikir sistematis sebagai berikut.

BAB I PENDAHULUAN

Bab ini berisi tentang latar belakang masalah, rumusan masalah, tujuan dan manfaat penelitian, tinjauan pustaka, landasan konseptual, metode penelitian, serta sistematika pembahasan yang mendasari penelitian ini.

BAB II PEMBENTUK KESENIMANAN YENI ARAMA SEBAGAI PENGKARYA MUSIK

Substansi pada bab ini berkedudukan menjelaskan faktor-faktor pembentuk karakteristik kesenimanannya Yeni Arama di bidang musik. penjelasan ini dianggap penting karena sebenarnya ide beserta pilihan kekaryaannya musik *Manas* yang menggunakan material pembenturan tonalitas termuara dari manifestasi perjalanan, pendidikan, dan pergaulan

kesenimanan Yeni. Adapun substansi sub-bab yang muncul dalam penjelasan bab ini antara lain adalah (a) keberbakatan dan pendidikan informal musik dari ibunda Yeni yang berprofesi sebagai pesinden, (b) liku-liku perjalanan pendidikan formal Yeni Arama di bidang Karawitan, dan (c) ruang pergaulan dan sumber referensial Yeni Arama dalam kekaryaannya musiknya.

BAB III DI BALIK KARYA MANAS

Bab ini berisi tentang deskripsi obyek material penelitian yaitu karya *Manas*, mulai dari (a) kedudukan karya tersebut dalam karier kesenimanan Yeni Arama sebagai komposer, (b) dimensi konseptual karya, (c) hal-hal penting di dalam proses penciptaan karya, dan (d) deskripsi naratif tentang musikalitas karya tersebut secara lengkap. Substansi pada bab ini sekaligus menjadi bagian penjelasan yang dapat menjawab rumusan masalah pertama yaitu tentang hal-hal yang melatarbelakangi ide penciptaan karya musik *Manas*.

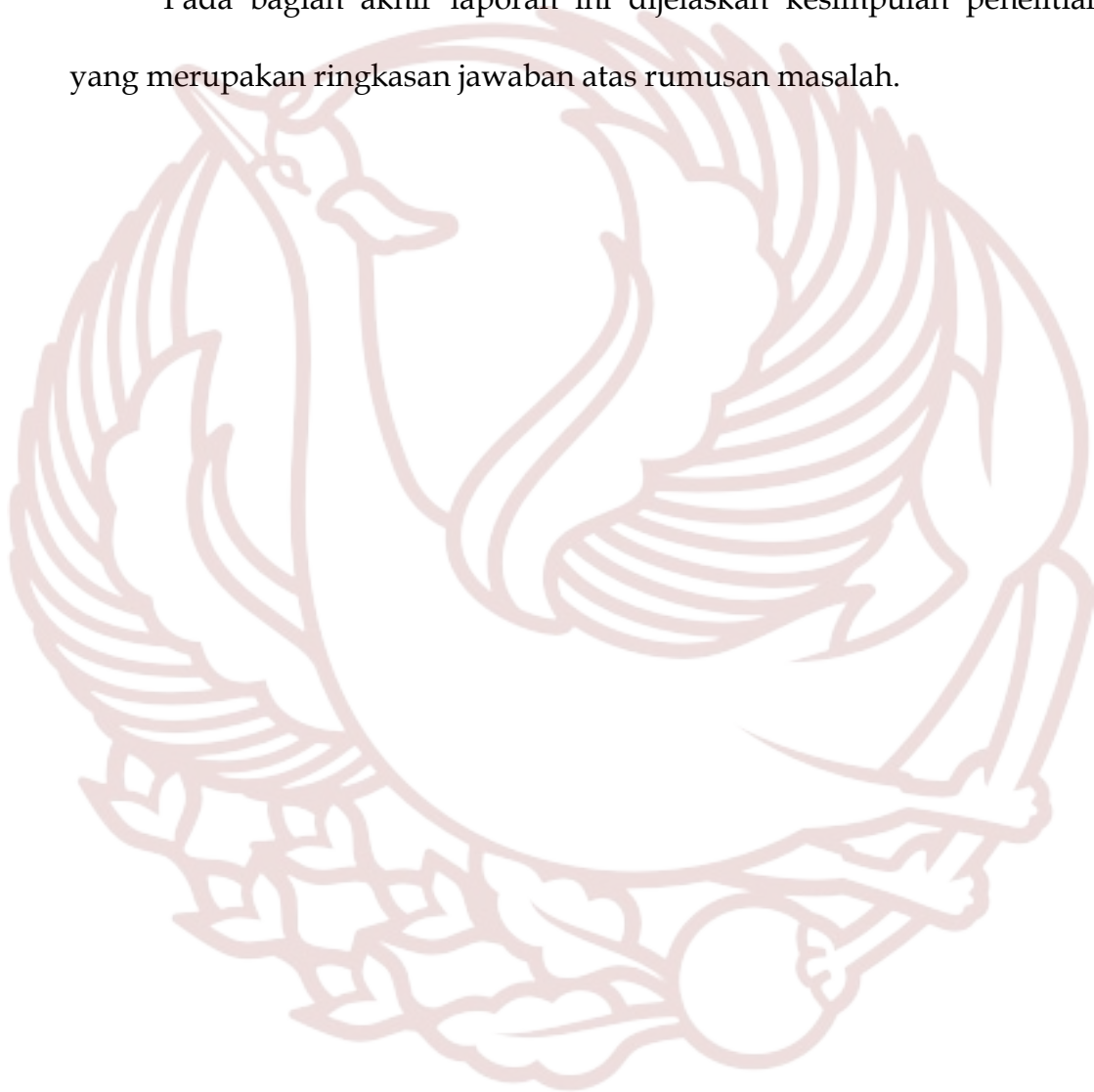
BAB IV TELAAH KOMPOSITORIS KARYA MUSIK MANAS YENI ARAMA

Subtansi pada bab ini adalah uraian mengenai analisis pokok penelitian. Dimana ulasan detail mengenai berbagai langkah kompositoris yang digunakan Yeni Arama dalam menyiasati perbenturan tonal yang terjadi akibat penggunaan instrumen musik Barat dan Gamelan Jawa. Selain itu pada bab ini juga diketengahkan analisis mengenai kualitas

inovasi yang dilahirkan oleh Yeni terkait penggunaan langkah-langkah kompositorisnya.

BAB V PENUTUP

Pada bagian akhir laporan ini dijelaskan kesimpulan penelitian yang merupakan ringkasan jawaban atas rumusan masalah.



BAB II

PEMBENTUK KESENIMANAN YENI ARAMA SEBAGAI PENGKARYA MUSIK

Bab ini menjelaskan faktor-faktor pembentuk karakteristik kesenimanan Yeni Arama di bidang musik. Selain itu juga mengetahui bagaimana perjalanan hidup Yeni yang akhirnya mempengaruhi karakter yeni sebagai model seniman tertentu. Prinsip-prinsip Yeni yang khas dalam memahami dunia musik, dan bersikap kreatif, diyakini peneliti sebagai penjelas atas terumuskannya ide musik *Manas*. Peneliti menganggap bahwa, ide sebuah karya musik merupakan sebuah manifestasi dari perjalanan kehidupan seorang komposer. Karakter dan segala pertimbangan pilihan model kekaryaan merupakan hasil dari interaksi seniman musik terhadap lingkungan pergaulan dan berbagai aktivitas pendidikan musik (baik formal maupun informal). Lebih dalam, kasus pembenturan tonalitas antara musik Barat dan Gamelan Jawa yang terjadi dalam kasus karya *Manas*, juga merupakan sebuah pilihan kreatif yang bersumber dari manifestasi perjalanan kehidupan Yeni Arama

A. Masa Kecil Yeni: Keberbakatan dan Pendidikan Ibu Pesindhen

Yeni Arama Lahir 31 Desember 1986 di kota Tulungagung, Jawa Timur. Ibunya bernama Triminartin, adalah seorang Sindhen wayang kulit. Menjadi Pesindhen merupakan pekerjaan utama dari ibunda Yeni Arama. Penghasilan dari *nyinden* digunakan untuk membantu mencukupi segala kebutuhan keluarga selain dari penghasilan ayahnya yang bekerja sebagai pedagang.

Secara genetika, Yeni terlahir dari rahim seorang seniman. Yeni memiliki unsur darah dan karakteristik ketubuhan yang menyerupai ibunya. Keberbakatan seni yang spesifik di bidang olah vokal rupanya benar-benar tertular kepada Yeni Arama. Di usia dua tahun--bahkan sebelum Yeni bisa mengeja kata "R"--, Yeni sudah pandai bernyanyi bahkan menyadari kepatutan tinggi-rendah nada. Insting musikalnya sudah menangkap aspek-aspek penting yang menjadi fundamental musik dalam definisinya secara umum. Saat bernyanyi, selain nada, ia juga sudah mampu mematuhi ritme dan tempo lagu yang dinyanyikannya. Kegemaran Yeni dalam menyanyikan lagu anak-anak yang dilakukannya terus-menerus, semakin meningkatkan kesadarannya tentang *pitch*, tempo, irama, yang sudah dimilikinya sejak berusia dua tahun. (wawancara Yeni Arama, 22 November 2017)

Sejak kecil Yeni sudah diperkenalkan dengan lagu anak-anak oleh ibunya. Kemungkinan ini merupakan langkah ibunda Yeni untuk

mengajarkan kemampuan musikal dari bidang olah suara. Kebetulan pada generasi Yeni, lagu anak-anak masih sangat populer. Lagu anak yang dipopulerkan oleh Dhea Ananda, Agnes monika, Eno Leria adalah lagu yang sering dinyanyikan dan didengarkan Yeni. Hits-hits lagu anak-anak seperti “Du Bi Dam” yang dinyanyikan Eno Leria, “Bala-bala” Agnes Monika, “Sepatu Kaca” yang dinyanyikan Dhea Ananda bersama grup trio kwek-kwek adalah lagu anak yang sering dinyanyikan Yeni dan masih diingat hingga saat ini. Ibunda Yeni Arama membelikan banyak kaset rekaman lagu artis-artis cilik itu untuk didengar, dipelajari, dan ditirukan oleh Yeni. Ibunya-pun menuntun Yeni untuk mampu menyanyikan lagu-lagu tersebut dengan membenarkan pengucapan lirik, artikulasi kata, volume suara keras, *pitch*, dan ritme meski dengan cara-cara yang sederhana. Peristiwa musikal di masa kecilnya dengan lagu-lagu anak populer menjadi pemantik genetika kesenimanan Yeni, terutama dalam peningkatan kemampuannya dalam bernyanyi. (wawancara Yeni Arama, 22 November 2017)

Bakat menyanyi Yeni diolah melalui cara-cara didik ibunya yang khas disertakan pada setiap aktivitas pengasuhan. Ibu adalah guru pertama bagi seorang anak. Sudah menjadi kecenderungan umum, jika seorang ibu akan mengutamakan pendidikan dari kemampuan dasar yang dimilikinya kepada anak. Selain itu, seorang ibu juga akan mengenalkan bidang yang ditekuninya kepada anak. Menjadi anak

Sindhen, Yeni memperoleh pendidikan dan pengenalan musik sesuai bidang musikal yang ditekuni ibunya. Saat-saat kegiatan pengasuhan, ibunda sesekali juga mengajarkan nembang kepada Yeni. (Wawancara Yeni Arama, 12 Agustus 2017) Kegiatan pengajaran ini dilakukan dengan metode duplikasi, ibunya memberi contoh dengan memperdengarkan praktik nembang per-bait untuk ditirukan Yeni. Ketika Yeni menirukannya, ibunda terkadang juga melakukan pembenahan-pembenahan teknik nembang terutama artikulasi. Menurut pengakuan ibunda, Yeni dapat menirukan tembang ibunya dengan baik (tidak *fals* dan artikulasi yang benar) sejak usia dua tahun. Sejak usia itulah ibunya sudah memiliki keyakinan bahwa Yeni memiliki bakat di bidang seni dan memiliki peluang masa depan sebagai seniman musik. (Wawancara Yeni Arama, 22 November 2017)

Bekal keyakinan ibunda inilah yang membuatnya melakukan upaya-upaya untuk membangun mental Yeni sebagai seniman pertunjukan. Seiring pertumbuhan usia Yeni, ibunya sering memotivasi untuk berani tampil menyanyi di atas pentas. Menyanyi di panggung dalam rangka perayaan kemerdekaan Indonesia di kampungnya merupakan pengalaman pentas pertama Yeni. Saat itu Yeni menyanyi dengan di dampingi ayahnya. Selesai menyanyi, Yeni mendapat banyak pujian dari masyarakat kampungnya. Pengalaman pentas ini membuktikan bahwa ibunda juga melakukan pendidikan non-musikal

yang dibutuhkan oleh seniman musik yaitu melatih mental panggung. Semenjak itu ibunda terus-menerus melakukan pelatihan yang serupa. Meski Yeni merasa bahwa ibunya sering melakukan paksaan kepadanya untuk berani tampil di atas panggung, namun pada akhirnya langkah-langkah tersebut dianggap sebagai metode pendidikan mental yang khas dari ibunda dan berguna bagi kesenimanan Yeni selanjutnya. Yeni mengaku sejak kelas tiga SD (Sekolah Dasar) hingga kelas satu SMP (Sekolah Menengah Pertama) sering dipaksa untuk ikut pentas mendampingi ibunda di pementasan wayang kulit semalam suntuk dengan dalang bernama Sun Gondrong. Yeni merasa tertekan ketika itu bahkan sering marah kepada ibunda karena paksaannya. Ketika sekali Yeni menuruti permintaan ibunda, rupanya membuat situasi batinnya berbeda. Hal ini dikarenakan sesudah melakukan pentas semalam suntuk sebagai *waranggana*, Yeni mendapatkan uang sebesar tujuh puluh lima ribu rupiah. Kemarahan dan ketidak-ikhlasan Yeni ketika pentas berubah menjadi rasa senang karena menerima upah dari jasa kesenimanannya. Mulai dari pengalaman itu, akhirnya Yeni menjadi sering mendampingi ibunda ketika bekerja sebagai Sindhen Wayang Kulit. Yeni juga menjadi lebih serius kepada ibunya mendalami ilmu Sindhen. Selain bermakna sebagai pendidikan mental kesenimanan, langkah paksaan yang dilakukan ibunda juga dapat dimengerti sebagai tindakan untuk menunjukkan mekanisme pekerjaan seorang seniman panggung.

Bagaimana Yeni belajar untuk merasakan kegunaan bakat, peluh keringat, dan kesabarannya menahan kantuk yang akhirnya terbayar dengan rupiah. (Wawancara Yeni Arama, 12 Agustus 2017)

Keterlibatan Yeni dalam dunia kesenimanan berkat dorongan ibunya, sedikit berdampak pada kualitas prestasi akademiknya dalam menempuh pendidikan formal. Semenjak terjun ke dunia panggung, Yeni sudah tidak lagi mendapat ranking atau masuk peringkat sepuluh besar, seperti yang pernah ia dapatkan pada saat kelas satu dan dua ketika masih SD. Aktivitas kesenimanannya mengacaukan keseimbangan pola hidup Yeni kecil. Selama bertahun-tahun, Yeni hidup dalam situasi kekurangan waktu tidur karena harus bangun pagi untuk sekolah, setelah malam sebelumnya ikut pentas wayangan bersama ibunya. Kurangnya waktu tidur terkadang membuat daya serap Yeni berkurang ketika menerima pelajaran di sekolah. Hingga pada saat-saat tertentu, Yeni lebih suka pura-pura sakit agar bisa tidur di UKS karena tidak lagi sanggup menahan rasa kantuknya. Hal inilah yang diakui Yeni sebagai hambatannya memperoleh prestasi akademik di sekolah. Yeni menjalani sekolah dengan sisa-sisa keseriusannya yang lebih condong dihabiskan pada dunia kesenian. Meski demikian, Yeni tidak pernah tinggal kelas. (Wawancara Yeni Arama, 12 Agustus 2017)

Ibunda yang merupakan guru utama bagi Yeni dalam mendalami dunia kesenimanan, sepertinya memaklumi penurunan prestasi akademik

anaknya di sekolah. Sebagai imbangannya, ibunda menunjukkan tanggung jawab dengan memberikan intensitas pembelajaran yang berlebih pada bidang kesenian khususnya olah vokal. Meskipun metode pembelajaran yang diberikan ibunya belum berbasis teoretis, akan tetapi kepekaan musikal Yeni mampu membuat dirinya berkembang sangat cepat. Hal ini terbukti dengan terpilihnya Yeni sebagai duta seni yang mewakili sekolahnya dan sering menjuarai kompetisi macapat ketika dia masih anak-anak (SD-SMP). (Wawancara Yeni Arama, 12 Agustus 2017)

Mulai kelas tiga SD Yeni dipilih oleh sekolahnya untuk berkompetisi di bidang macapat. Hal ini didasari oleh terbacanya bakat olah vokal Yeni oleh gurunya yang bernama Ratno, ditambah dengan diketahuinya Yeni sebagai anak dari Triminartin yang telah dikenal sebagai sindhen wayang kulit. Awalnya, Yeni mengaku dipaksa oleh Ratno untuk mengikuti lomba macapat. Tidak disangka, rupanya Yeni dapat menjuarai setiap lomba macapat yang diikutinya. Prestasi tersebut bahkan didapatkan Yeni setiap tahun. Mulai dari tahun 1995, Yeni menjuarai lomba macapat tingkat Kecamatan Campurdarat, Tulungagung, Jawa Timur, sebagai juara ketiga. Kemudian prestasinya meningkat di tahun 1996, dengan menjadi juara pertama di ajang yang sama di tingkat kecamatan. Tahun 1997, Yeni mengulang kesuksesan yang sama dengan tampil sebagai juara pertama di tingkat kecamatan. Prestasinya meningkat, untuk pertama kalinya Yeni mampu menjuarai

lomba macapat di tingkat Kabupaten Tulungagung pada tahun 1998. Setelah lulus SD (Sekolah Dasar) di tahun 1998, Yeni tetap terpilih sebagai duta lomba macapat di SMP (Sekolah Menengah Pertama). Prestasi juara macapat tingkat Kabupaten Tulungagung diulangnya ketika SMP (1999) dengan tetap tampil sebagai juara pertama. Tahun 2000, Yeni bahkan mampu meraih juara pertama lomba macapat tingkat Propinsi Jawa timur. Gelar juara pertama tingkat Provinsi Jawa Timur diulangnya ditahun 2001, ketika Yeni sudah berada pada jenjang kelas tiga SMP. (Wawancara Yeni Arama, 22 November 2017)

Deretan prestasi Yeni dalam kesenian mengukuhkan bakatan, keseriusan dan kegemarannya di bidang musik khususnya olah vokal. Selain itu juga menjadi fakta keberhasilan pengasuhan ibunya yang menyertai kegiatan pendidikan anak pada rutinitas hubungan harian mereka. Kedekatan atau intensitas yeni terhadap kesenimanannya ibunya membuat Yeni menyadari, bahwa hal ini secara tidak langsung menstimulir yeni hingga akhirnya ia memilih vokal sebagai hobi, hingga akhirnya menjadi kompetensi utamanya.

B. Profil Yeni Arama pada Pendidikan Formal Karawitan

Aktifitas Yeni sebagai pelaku seni terus berlanjut dan keinginannya untuk menekuni secara serius seni musik semakin tumbuh. Sampai pada akhirnya hal itulah yang menjadi dasar keputusan Yeni

untuk melanjutkan sekolahnya ke SMKI (Sekolah Menengah Karawitan Indonesia) atau SMK Negeri 8 Surakarta, Jurusan Karawitan pada tahun 2002. Di sekolah inilah Yeni mendapat pembelajaran yang lebih kompleks tentang karawitan, mulai dari pembelajaran sistem notasi, struktur Gendhing, teknik Shinden, dan teknik nabuh instrumen gamelan dengan metode pembelajaran formal praktis, sistematis, dan teoritis. (Wawancara Yeni Arama, 12 Agustus 2017)

Selama menjalani pendidikan formal musik di SMKI, Yeni semakin terasah kemampuan dan pengetahuan musikalnya. Selain kemampuan olah vokalnya yang semakin berkembang, Yeni juga menjadi menguasai kemampuan memainkan semua instrumen musik Gamelan. Di antara siswa-siswa perempuan di SMKI, kemampuan musikal Yeni lebih menonjol. Yeni tergolong sebagai siswa yang memiliki kecerdasan musikal tinggi. Hal ini ditunjukkan dari kemampuan belajar yang cepat dalam memahami segala persoalan musikal Karawitan. Yeni tidak membutuhkan waktu lama untuk dapat menguasai teknik permainan instrumen Gamelan, meski pembelajarannya baru ia kenal semasa sekolah di SMKI. Tidak hanya di bidang olah vokal, tetapi Yeni juga dikenali sebagai pemain instrumen Rebab yang baik. (Wawancara Yeni Arama, 22 November 2017)

Sepanjang perjalanan pendidikan sekolah di SMKI, Yeni tergolong siswa yang rajin dan tekun dalam belajar. Semasa sekolah,

waktu Yeni disibukan dengan aktivitas latihan bersama teman-temannya guna memenuhi kewajiban tugas-tugas sekolah. Pada aktivitas ini secara tidak langsung Yeni menghabiskan waktunya untuk melatih diri dan membiasakan menjalin kesatuan musikal dengan orang-orang yang berproses bersamanya. (Wawancara Yeni Arama, 12 Agustus 2017)

Sekolah (SMKI) menjadi lingkungan baru yang secara habitus sangat menunjang perkembangan keberbakatan dan kecerdasan musikal Yeni baik di dalam pendidikan formal maupun interaksi-interaksi informal di luar jam sekolah. Selain kurikulum pembelajaran yang mengharuskan siswa untuk menguasainya, semangat belajar dan bakat individual juga menjadi faktor yang mendorong Yeni maju dalam belajar karawitan dan menyita perhatian publik Karawitan. Kemampuan musikal Yeni yang di atas rata-rata siswa lainnya, membuatnya terpilih kembali menjadi perwakilan SMKI untuk mengikuti Lomba Kreativitas Siswa (LKS) pada kategori Karawitan kreasi baru sebagai vokal tunggal tingkat nasional di Semarang, tahun 2003. Yeni berkontribusi bagi kelompok karawitan SMKI di LKS tersebut hingga memenangkannya sebagai juara pertama. Pengalaman ini sekaligus menjadi debut pertama Yeni di wilayah kekaryaannya kreasi musik baru yang berbasis karawitan. (Wawancara Yeni Arama, 22 November 2017)

Keseriusan Yeni dalam mendalami karawitan semakin besar, sehingga pada akhirnya Yeni melanjutkan pendidikannya ke STSI

Surakarta pada tahun 2005, yang sekarang berubah nama menjadi ISI Surakarta. Di ISI Surakarta, Yeni mendapat pelajaran yang lebih luas tentang karawitan. Pemahaman-pemahaman karawitan dengan berbagai macam pendekatan yang lebih kompleks, baik dari segi teknis, teoretis, sejarah, filosofis, dan berbagai macam pendekatan lain yang sebelumnya tidak didapatkan, atau hanya menjadi pengenalan dasar pada saat sekolah di SMKI. Hal ini tentu meluaskan pandangan Yeni tentang karawitan itu sendiri. Pada tingkat ini, tentu Yeni selaku mahasiswa membutuhkan lebih banyak energi intelektual dalam merenungkan bangunan gendhing yang menjadi materi kuliahnya, baik dari latar belakang penciptaan, pesan musikal, sejarah, dan konsep artistiknya, dan sebisa mungkin memahami kapan, bagaimana, dan mengapa leluhur karawitan Jawa berkarya. Artinya pada saat menjadi mahasiswa karawitan, materi yang didapat Yeni lebih dari hal-hal yang bersifat teknis, tapi juga memahami hal-hal yang lain. Materi perkuliahan teori juga membuat kerangka pikir Yeni tentang karawitan semakin kuat. Aktivitas menabuh dalam kuliah praktek juga menambah kualitas Yeni dalam membangun interaksi dan kesatuan musikal dalam kelompok.

Aktivitas Yeni dalam bermusik tidak hanya berkutat dalam lingkup akademis, yang berorientasi terhadap tugas-tugas perkuliahan, akan tetapi di luar kegiatan akademis. Selain kegiatan kuliah Yeni juga seorang sinden wayang yang cukup berpengalaman yang beberapa tahun

menjadi sinden dalang *kenthir* ki enthus Susmono. Ki enthus merupakan dalang yang sering tampil di berbagai macam acara, seperti pernikahan, sunatan, peresmian, maupun acara-acara pemerintah. Seringnya frekuensi pentas ki enthus ini secara tidak langsung menjadi sekolah kedua bagi kedewasaan mental kesenimanannya Yeni.

Akhir dari pendidikan S1 (2010) yang mengambil pilihan kompetensi pengrawit dengan jalur ujian penyajian karawitan gaya Surakarta¹, semakin mengukuhkan kenyataan bahwa Yeni telah menuntaskan keseriusannya mempelajari karawitan. Secara definitif, Tugas akhir penyajian adalah menyajikan ulang dari gendhing-gendhing tradisi yang di'garap' kembali dengan cara yang konvensional, akan tetapi masih di dalam koridor syarat-syarat ketat karawitan tradisional. Artinya ruang bereksperimen dalam tugas akhir penyajian ini tidak sebebas tugas akhir jalur komposisi, yang cenderung lebih menawarkan kebebasan baik dalam teknis, konsep, instrumentasi, formasi, gaya, sikap pemain, maupun struktur musikalnya. (Wawancara Yeni Arama, 22 November 2017)

Dibalik kisah pendidikan formal S1-nya yang konsen pada pendalaman karawitan tradisi sesungguhnya Yeni memiliki banyak pengalaman di bidang kreasi musik baru. Pengalaman itu didapatkan dari

¹ Pada ujian penyajian gaya surakarta, Yeni memilih spesialisasi instrumen rebab dan vokal. Hasil ujian tugas akhir tersebut menyatakan bahwa Yeni lulus dengan nilai sangat memuaskan atau 4.0 (A).

proses-proses penciptaan musik bersama seniman-seniman di luar kegiatan akademik ISI Surakarta. Pengalaman-pengalaman tersebut yang dirasa mempengaruhi pikiran Yeni ketika menentukan kelanjutan studi formalnya yang kemudian memilih jalur minat penciptaan seni musik di pascasarjana ISI Surakarta pada tahun 2010. Pemilihan jalur penciptaan seni musik seperti misteri bagi jejak perjalanan Yeni yang sebelumnya konsisten dengan karawitan tradisi. Namun, pada kenyataannya Yeni mampu menyelesaikan studinya dengan nilai prestasi akademik yang sangat memuaskan. Konser musik Laksitha Jati--dengan rangkaian karya-karya musik yang secara keseluruhan adalah musik kreasi baru yang berbasis karawitan--menjadi presentasi yang mengakhiri studi Yeni di pascasarjana sekaligus menjadi penanda awal karir Yeni sebagai komposer.

C. Penyintas Gamelan Kreasi Baru

Pernah suatu kali dalam pertemuan wawancara, Yeni mengungkapkan kebosananya dalam melakoni rutinitas sebagai pengrawit karawitan tradisi. Meskipun bosan, namun aktivitas itu tidak pernah ditinggalkan sepenuhnya sampai sekarang karena tujuan finansial.

(Wawancara Yeni Arama, 12 Agustus 2017)

Bagi peneliti, fakta dari kebosanan Yeni--yang juga terstimulir oleh pengalamanya bersama komposer karawitan kontemporer--ini

penting untuk dimaknai sebagai momentum munculnya keinginan dalam menyikapi karawitan dengan lebih 'bebas'. Bebas yang dimaksud dapat dimengerti sebagai ekspansi musikal karawitan yang tidak diliputi dengan keterpaksaan terhadap pelibatan unsur-unsur konvensional untuk mencari kemungkinan-kemungkinan munculnya ekspresi baru. (Bambang Sunarto, 2013: 120)

Kampus ISI Surakarta merupakan lingkungan pendidikan yang para pengajarnya adalah seniman-seniman yang notabene masih aktif dalam berkarya, baik untuk keperluan akademis, penelitian, ataupun festival musik. Sehingga dalam lingkaran sosial musik di kampus, Yeni mulai diminati komposer yang tertarik dengan vokal ataupun *Sindenan* Yeni. Pada proses interaksi keterlibatan Yeni dalam karya-karya komposer tersebut rupanya Yeni memanfaatkannya sebagai proses pembelajaran dalam memahami metode-metode penciptaan karawitan yang lebih bebas. Yeni adalah seorang pencatat yang rajin mengabadikan pelajaran-pelajaran baru yang didapatkannya selama proses bersama banyak komposer. Meski hanya memanfaatkan daya ingatnya, yeni masih selalu mengingat peristiwa-peristiwa penting yang dimaknainya sebagai pelajaran dari pengalaman berinteraksi selama proses latihan. Ia mengaku banyak belajar tentang wawasan dan metode karya musik baru dari komposer Dedek Wahyudi, Joko Winarko (Joko Porong), Blacius Subono,

Gunarto (Gondrong), dan I Wayan Sadra. (Wawancara Yeni Arama, 22 November 2017)

Pada dunia musik karawitan kreasi baru, Yeni pertama kali berproses dengan Dedek Wahyudi, seorang komposer gamelan kontemporer di Surakarta yang sangat produktif. Aktivitas berproses bersama Dedek Wahyudi inilah yang mengenalkan Yeni tentang kebebasan berkarya dengan media musik gamelan. Cara Dedek membuat musik dengan gamelan menawarkan konsep artistik baru, yang tidak jarang keluar dari norma-norma tradisi. Karya-karyanya lebih sering menggunakan sentuhan musik barat dalam bangunan komposisinya. Proses latihan bersama Dedek ini membuat musikalitas Yeni semakin meluas. Menurut pengakuan Yeni, proses dengan komposer seperti Dedek Wahyudi menjadi semacam pelengkap dalam memahami metode-metode berkomposisi yang didapatkan di kampus dengan jam yang terbatas. (Wawancara Yeni Arama, 12 Agustus 2017)

Selain Dedek Wahyudi, Yeni juga melihat gaya berkomposisi baru ketika ia diajak proses dengan Joko Winarko alias Joko Porong. Yeni yang sebelumnya penuh dengan pengalaman karawitan tradisi, kini menjadi lebih terbuka terhadap kemungkinan-kemungkinan baru dalam bermusik. Paradigma yeni tentang gamelan juga perlahan mulai bergeser selama proses bersama Joko Porong. Bagi Yeni, Joko Porong adalah komposer yang banyak menuntut musisinya guna merealisasikan gagasan

musikalnya yang telah terencana maupun yang muncul tiba-tiba. Terkadang, tuntutan ini sulit diinterpretasikan musisinya dengan modal pengalaman-pengalaman yang terbatas pada karawitan tradisi. Oleh karena itu, para musisi Joko Porong harus mempelajari konsep artistik yang tidak ada pengalaman musikal mereka sebelumnya. Hal ini memicu semangat yeni dan membuatnya lebih tertantang untuk menguasai materi musik yang diberikan Joko Porong selama proses bersama. (Wawancara Yeni Arama, 12 Agustus 2017)

Gaya Joko Porong dalam berkomposisi musik selalu menawarkan hal-hal liar yang didasari dengan perspektif artistik tertentu. Porong selalu mengolah parameter-parameter musik dengan memanfaatkan segala hal yang potensial untuk dimaksimalkan dalam karawitan, meski terkadang secara konsepsi musikal sangat menyimpang dari karawitan itu sendiri. Sebagai satu contoh, Joko Porong sering mengabaikan aspek nada, dengan memaksimalkan aspek-aspek dinamika dan timbre, dengan pendekatan yang lebih ritmik. Artinya, harmonisasi nada bukanlah sesuatu yang tidak dianggap penting, tetapi bukan menjadi sesuatu yang diutamakan. Meskipun gaya berkomposisi ini juga sering diimplementasikan oleh banyak komposer lain, tetapi bagi Yeni gaya Joko Porong adalah yang paling mudah untuk diserap dan direnungkan. Pengalaman-pengalaman ini dimaknai Yeni sebagai paradigma baru

dalam dunia penciptaan karawitan, yang sangat bermanfaat untuk pengembangan musikalnya. (Wawancara Yeni Arama, 12 Agustus 2017)

Blasius Subono menjadi salah satu nama komposer yang dianggap Yeni memberi kontribusi pembelajaran kekaryaan musik. Yeni pertama kali proses bersama Blasius Subono pada Tahun 2008 dan berlanjut hingga sekarang. Selama proses bersama Pak Bono (panggilan Blasius Subono), yeni juga menyerap begitu banyak ilmu yang bakal membekali kompositoriknya. Bagi Yeni, Pak Bono adalah komposer yang produktif, yang selalu menawarkan karya yang aneh, segar, dan sangat beresiko. Sampai sekarang, ia menganggap karya-karya pak Bono yang paling sulit dihafalkan. Hal ini dikarenakan Pak bono lebih sering menampilkan karya baru dalam setiap pementasannya. Pada segala hal kebaruan yang dilakukan pak Bono, ternyata Yeni lebih menyorotinya dari segi penulisan teks vokal. Latar belakang pedalangan pak Bono yang kuat, mempengaruhi gaya penulisan teks vokal dengan nilai puitika yang tinggi, dan selalu disertai dengan pesan-pesan tertentu. yeni selalu menanyakan makna dari teks vokal yang harus dinyanyikannya kepada Bono selama proses bersama. Ketika memahami isinya yeni merasa bisa mendapatkan pengetahuan baru, dan lebih menghayati saat menyanyikannya. Ia juga berpendapat bahwa kontur melodi yang digunakan untuk menyanyikan teks vokal ciptaan Bono juga sangat tepat. Melalui pengalaman ini, Yeni belajar mendalami dan terus mencoba

dalam pembuatan teks vokal beserta nada-nadanya untuk karya-karyanya sendiri. (Wawancara Yeni Arama, 12 Agustus 2017)

Yeni juga mempunyai catatan penting ketika pertemuannya bersama I Wayang Sadra. Ketika Sadra menjadi pembimbing karya dari Dedek Wahyudi untuk pementasan festival kesenian Indonesia di Bali (2008). Waktu itu, Sadra pernah memberikan wejangan kepada Dedek, yang secara tidak sengaja terdengar oleh Yeni. Pada suatu kesempatan, Sadra berkata kepada Dedek untuk bisa memanfaatkan alat-alat musik yang ada, tetapi belum pernah terpakai sebelumnya. Di *event* itu, Sadra meminta Dedek untuk lebih bebas memunculkan ide-ide 'nakal'nya. Kalimat-kalimat yang diutarakan Sadra kepada Dedek tentang 'nakal' ini terus terngiang di kepala yeni dengan penuh misteri tanpa tahu isi maksudnya. Setelah proses perjalanan yang sangat panjang, dan beberapa kali bertemu dengan I Wayan Sadra, yeni memaknai 'nakal' yang dimaksud sebagai sesuatu yang sangat luas. Sedikitnya Yeni memahami bahwa 'nakal' yang dimaksud Sadra adalah menyimpang dari ketetapan-ketetapan baku atau menjauhi dari hal-hal yang bersifat rutin sebagai manifestasi pengetahuan dalam bermusik, tanpa meninggalkan pengetahuan itu sendiri. Di antara deretan komposer di atas, bisa dibilang bahwa semangat Sadra dalam menyikapi musik memberi banyak pengaruh secara turun temurun terhadap orang-orang yang mengikuti

jejaknya di dunia musik kontemporer. (Wawancara Yeni Arama, 12 Agustus 2017)



BAB III

DI BALIK KARYA “MANAS”

Bab ini akan berbicara mengenai (1) posisi karya musik berjudul *Manas* bagi karier kesenimanan Yeni sebagai pengkarya musik, (2) beberapa latar belakang penciptaan karya *Manas*, (3) amatan tentang proses penciptaan karya musik tersebut, dan (4) deskripsi karya musik *Manas*. Khusus dalam pembahasan mengenai proses penciptaan karya *Manas*, pembahasan akan dituntun untuk mengenali aspek-aspek garap beserta pertimbangan-pertimbangan konsep yang khas dari Yeni, termasuk pemikiran-pemikiran musikal yang ada dalam karya ini.

Keempat substansi pokok dalam bab ini memiliki kedudukan untuk memahami berbagai peristiwa yang menyertai kekaryaan musik *Manas*. Membaca bab ini diharapkan dapat membuka pemahaman awal mengenai wujud karya musik *Manas*, berbagai latar belakang penciptaan karya, serta uraian ide dan dasar konseptual lainnya yang digunakan Yeni Arama dalam penciptaan karya musik *Manas*.

A. Karya Musik *Manas* sebagai Bagian dari Debut dan Momentum

Karier Kekaryaannya Yeni Menjadi Komposer

Yeni sudah cukup lama berkarier menjadi komposer. Konsistensi perjalanan kesenimanannya memang terfokus pada pendewasaan sebagai musisi spesialisasi vokal, baik dalam karawitan tradisi (konser dan Wayang Kulit) maupun musik kontemporer. Debut sebagai komposer dimulainya ketika menempuh pendidikan Penciptaan Seni minat Musik di Pasca Sarjana di ISI Surakarta tahun 2010. Pilihan jalur kelanjutan studi Penciptaan Seni Musik menjadi sejarah pembelokan konsistensi Yeni yang sebelumnya memfokuskan diri pada karier musisi. Salah satu kemungkinan penyebabnya adalah karena kebosanan Yeni terhadap rutinitas kegiatannya sebagai musisi karawitan tradisi, selebihnya langkah ini adalah manifestasi dari keinginan barunya menciptakan kenakalan dalam bermusik.

Saat menempuh pasca sarjana, Yeni mulai melakukan tahap-tahap proses kreatif kekaryaan musik secara mandiri. Seperti pada aktivitas bermusik biasanya, Yeni tetap memukau bagi orang yang melihat penampilannya. Pernah suatu kali pada kelas mata kuliah Studio penciptaan musik, Yeni menunjukkan aksi bermusik dengan memainkan Rebab sekaligus bersama dengan melantunkan vokal (*nembang*), yang digarap kreatif sesuai dengan kemauannya. Pada kelas Studio ini, setiap mahasiswa dituntut untuk membuat sebuah karya dengan tantangan

menyikapi ruang yang ada sebagai panggung pertunjukan, sekalipun itu berwujud toilet. Yeni mengaku ide yang muncul dalam otaknya saat itu adalah memainkan Rebab dan nembang, dengan garap musik kontemplasi atau meditatif. Musik Yeni pada saat itu menyediakan suasana untuk introspeksi dan perenungan atas segala yang terjadi di ruang toilet dan sekitaran-nya. Proses membuat musik dengan *ng-rebab* dan *nembang* yang interaktif dengan ruang toilet dipelajarinya berkali-kali hingga menemukan kepantasan kompositoris. Proses ini tidak mudah dilakukan Yeni, karena koordinasi motorik untuk memainkan Rebab bersamaan dengan *nembang* tidak wajar dilakukan. Proses pencarian dilakukan hingga akhirnya ia menemukan kenyamanan memainkan. Bermain Rebab bersamaan dengan *nembang* kemudian dipakainya pada beberapa karya musik di panggung pertunjukan (Wawancara Yeni Arama, 22 November 2017).

Tindakan musikal yang dilakukan Yeni di atas berpotensi memukau dan menyita perhatian. Kemampuan musikal yang mumpuni pada karawitan tradisi menjadi alasan utama penunjang munculnya pujian-pujian untuk Yeni. Pada tahap ini juga dimungkinkan Yeni telah memiliki kemampuan kompositoris yang mendukung dirinya untuk memunculkan embrio-embrio karya musiknya yang idealis.

Proses pendidikan pasca sarjana beserta proses kreatif kekaryaan musik Yeni terus bergulir kurang lebih tiga tahun. Hingga pada akhirnya

Yeni menggelar konser musik bertajuk “Laksita Jati” sebagai Tugas akhir penutup pendidikan pasca sarjana-nya di ISI Surakarta pada tahun 2013. Konser “Laksita Jati” digelar lima karya musik, yang mana karya musik berjudul “Manas” menjadi salah satu nomor sajian. Konser ini menjadi debut kemunculan karya musiknya yang juga bermakna mengukuhkan dirinya sebagai komposer dihadapan publik.



Gambar 1. Desain reklame konser “Laksita Jati” dalam rangka presentasi Tugas Akhir pendidikan Pascasarjana Jalur Penciptaan Seni minat Musik di ISI Surakarta. (Dokumen Yeni Arama, 2013).

Konser musik “Laksita Jati” berhasil meluluskan Yeni dari pendidikan pasca sarjana-nya dengan nilai akademik maksimal (A/4,0)

dan memperoleh gelar magister. Pencapaian gelar magister pada pasca sarjana ISI Surakarta jalur penciptaan seni musik mengharuskan mahasiswanya menempuh tugas akhir yang sesuai dengan ketentuan-ketentuan khusus pada tuntutan kualitas setara jenjang pasca sarjana. Di bawah bimbingan Rahayu Supanggah, dia akhirnya bisa menjalani ujian dengan menggelar konser “Laksita Jati” di Teater Besar ISI Surakarta pada 20 September 2013.

Rupanya apresiasi yang baik dari masyarakat musik di Surakarta juga didapatkan setelah Yeni menggelar konser “Laksita Jati”. Usaha Yeni untuk mengukuhkan diri sebagai seorang magister penciptaan musik seperti juga dibarengi dengan pengukuhan sebagai komposer musik oleh masyarakat musik di Surakarta. Pasca konser “Laksita Jati” tidak terlepas dari fakta-fakta peranan Yeni sebagai komposer di panggung-panggung konser musik sebelumnya. Yeni yang sebelumnya dikenali sebagai musisi—pasca konser “Laksita Jati”—sekarang merambah karier kesenimanannya menjadi seorang komposer. Perubahan signifikan ini dapat dilihat dari isi Curriculum Vitae Yeni yang menambah peranan sebagai komposer sejak pelaksanaan konser “Laksita Jati” di tanggal 20 September 2013.

Tahun	Judul Pementasan	Pimpinan Kelompok	Peran	Tempat Pelaksana
2007	Festival Kesenian Indonesia V	Institut Seni Indonesia Surakarta	Musisi	Denpasar Bali

2008	Misi Kesenian Indonesia	Institut Seni Indonesia	Musisi	Denhag Belanda
2010	Misi Kesenian di Esplanade	Fafa Management	Musisi	Singapore
2010	Misi Kesenian di Esplanade	Wasi Bantolo	Musisi	Singapore
2011	Misi Kesenian Macapat di Esplanade	Atilah Soeryadjaya	Waranggana	Singapore
2011	Misi Kesenian di Esplanade	Blacius Subono	Waranggana	Singapore
2011	Misi Kesenian di Taman Ismail Marzuki	Blacius Subono	Waranggan	Jakarta
2011	Pentas Drama Tari	Joko Porong	Waranggana	Jakarta
2011	Festival Dalang	Asosiasi Seniman Pacitan	Tiga Waranggana terbaik	Taman Budaya Jawa Timur
2011	Drama Tari	Elly D Lutan	Musisi	Jakarta
2012	Misi Kesenian	Mugiono Kasido	Musisi	India
2012	Banowati	Dedi Lutan Dance Company	Musisi	Gedung Kesenian Jakarta
2013	Konser musik "Laksita Jati"	Yeni Arama	Komposer	Surakarta
2013	Forum "Bukan Musik Biasa"	Komunitas Dasa Nama	Komposer	Surakarta
2013	Forum "Tidak Sekedar Tari", Choreographer Heri Bodong,	Heri Bodong	Komposer	Surakarta
2014	"Bidadari Bumi", Choreographer Iik Suryani	Iik Suryani	Komposer	Surakarta
2015	'Konser Gamelan Akbar' bertema Battle Youth	Yeni Arama	Komposer	Surakarta
2015	Creativity Concert	Yeni Arama	Komposer	Surakarta
2016	ASIAN COLLABORATION, "LINKAGE", Asian Festival		Komposer	Sukoharjo

2017	Srawung Seni Candi 13, 'Srimpi Momoye', Coreographer Dwi Surni Cahyaningsih	Dwi Surni Cahyaningsih	Komposer	Karanganyar
2017.	International Rain Festival, 'Kalilinoe and Amaya'	Yeni Arama	Komposer	Sukoharjo
2017	"Dewi Sri" Coreographer Iik Suryani	Iik Suryani	Komposer	Taman Hutan Lemah Putih Surakarta
2017	Fukuoka Fringe Dance Festival, "Linkage",	Yeni Arama	Komposer	Fukuoka, Japan
2017	research community of Jugun Ianfu, "Ianfu" choreographer Dwi Surni C,	Dwi Surni C.	Komposer	Surakarta
2017	"Ianfu" Choreographer Dwi Surni C	Dwi Surni C.	Komposer	Bentara Budaya Balai Soedjadmoko, Surakarta

Gambar 2. Tabel Curriculum Vitae Yeni Arama tahun 2007-2017.
(Dokumen Yeni Arama, 2018).

B. Gagasan Karya Musik "Manas"

1. Gagasan Konseptual

Penemuan dasar konseptual mengenai karya musik *Manas* didapatkan Yeni Arama dari usahanya menafsirkan tentang pengetahuan hati atau perasaan dan pikiran manusia. Berbagai pengalaman empirisnya mengenai keterlibatan perasaan dan pikirannya ketika menghadapi masalah hidup serta penghikmatannya terhadap keindahan hidup menjadi sumber utama penafsiran Yeni untuk pengembangan konseptual

karya. Selebihnya, ia juga melakukan penelitian terhadap pengalaman-pengalaman orang lain dan pembacaan referensi terkait pengetahuan perasaan dan pikiran manusia secara filsafati.

Karya musik berjudul *Manas* merupakan bagian dari satuan konseptual konser musik berjudul “Laksita Jati”. Sebelum memahami gagasan konseptual mengenai karya musik *Manas*, maka dipahami terlebih dahulu tentang landasan konsep dari konser “Laksita Jati” yang ditafsirkan Yeni. “Laksita Jati” merupakan salah satu manuskrip serat Jawa, yang berisi tentang ajaran hidup manusia agar terus berada di jalur kehidupan yang benar. Kata “Laksita Jati” merupakan dua kata majemuk yang telah terikat menjadi satu makna. Laksita merupakan kosa kata dalam bahasa Jawa yang berarti *kachina* atau *kaweruhan* yang bisa diartikan sebagai *laku* atau jalan yang harus ditempuh. Sedangkan, “Jati” bermakna sejati atau benar. Pada serat “Laksita jati” disebutkan adanya tujuh elemen yang menjadi pilar-pilar atas prinsip menjalani hidup menurut ajaran kebudayaan Jawa. Pada tuntunan prinsip kehidupan yang benar, manusia Jawa harus mampu mengendalikan ketujuh elemen penting yaitu (a) *badan*, (b) *manah*, (c) *nepsu*, (d) *nyawa*, (e) *rasa*, (f) *cahya*, dan (g) *gesang*.

- a) *Badan*, berarti lapisan terluar atau fisik yang sejatinya dikendalikan oleh kekuatan dari dalam berupa pikiran, nafsu, dan hati nurani.

- b) *Manah*, yang berarti pikiran atau dapat juga berarti hati. Dijelaskan bahwa pikiran dianggap sebagai sesuatu yang halus dan tidak tetap. Manusia harus bisa mengendalikannya dengan memupuk sifat rela, sabar, dan pengendalian keinginan.
- c) *Nepsu* atau nafsu, yaitu dorongan-dorongan keinginan yang muncul dari dalam diri. Bentuk ekspresi dari nafsu dianggap menyimpang dari moral dan etik apabila mempengaruhi kenyamanan sosial. Pengendalian nafsu tersebut mengharuskan manusia menjalani hidup sewajarnya dan memupuk jiwa pemaaf.
- d) *Nyawa*, dimaknai sebagai hal yang membuat manusia tetap hidup menurut struktur anasir manusia yang ditawarkan oleh Serat “Laksita Jati”. *Nyawa* bersifat jujur dan tidak dipengaruhi oleh nafsu dan pikiran. Tugasnya hanya membuat manusia tetap hidup.
- e) *Rasa*, adalah sesuatu yang tidak tetap karena dihinggapai perasaan susah, senang, ataupun sedih. *Rasa* adalah dunia mental, persepsi, dan emosi. Maka manusia harus belajar berserah diri terhadap Tuhan.
- f) *Cahaya*, dalam “Laksita jati” dimengerti sebagai cahaya kehidupan yang mencerminkan keadaan gembira atau terpuruk. Pada saat keadaan gembira, maka ia terlihat segar bugar dan bercahaya, begitu pula sebaliknya. Cahaya dalam konteks ini tidak bisa

digambarkan oleh sedikit atau banyaknya partikel *foton*¹ yang menjadi parameter terang redupnya cahaya dalam pengertian ilmu Fisika, akan tetapi lebih dipandang dari pendekatan filosofis tentang kehidupan.

- g) *Gesang* berarti hidup dan beraktivitas. Baik aktivitas spontan maupun aktivitas yang terprogram.

(Wawancara Yeni Arama, 22 November 2017)

Berawal dari konsep tujuh anasir manusia dalam serat “Laksita Jati” ini Yeni mengilhami karyanya dan mengekspekannya melalui musik. Tujuan karya musiknya adalah sebagai media untuk menyampaikan pesan-pesan kehidupan seperti yang tertera dalam “Laksita Jati”, tentunya dengan wujud musikal yang dianggapnya sesuai. Meskipun pilar-pilar yang menjadi pokok atas “Laksita Jati” ini menjadi konsep karya musik yang saling berkaitan, akan tetapi setiap nomor karya di dalamnya juga bisa menjadi karya yang mandiri. Hal ini dikarenakan setiap satu nomor atas karya Yeni mampu menyampaikan pesannya sendiri-sendiri.

Atas dasar inilah penulis memilih satu karya berjudul *Manas*—sebagai bagian nomor karya dalam konser “Laksita Jati”—yang akan ditelaah secara musikologis menjadi diskursus atas pertimbangan-

¹ *Foton* adalah partikel-partikel cahaya

pertimbangan musikalnya bahkan bukan berdasarkan pada pesan-pesan atas konseptual dari karya tersebut. Karya musik berjudul *Manas* merupakan elemen kedua dari tujuh pilar-pilar pokok pikiran yang tertuang dalam serat “Laksita Jati”. Awalnya kata *Manas* berasal dari akar kata bahasa Sansekerta “*Man*”, yang akhir pergeserannya menjadi kata “*Manas*” dalam bahasa Jawa. (Wawancara Yeni Arama, 22 November 2017)

2. Gagasan Musikal

Pesan-pesan pengetahuan tentang problematika perasaan dan pikiran manusia berdasar serat “Laksita Jati” ditafsirkan ulang oleh Yeni ke dalam gagasan musikal. Dia menganggap bahwa problematika perasaan dan pikiran manusia merupakan dimensi kontras antara dua kubu di dalam tubuh manusia yang dominan konflik. Oleh karena itulah maka bayangan ekspresi musikal Yeni yang kemudian dituangkan sebagai gagasan musikal adalah pengekspresian suasana konflik dari material musik yang sangat kontras. Semua karya musik Yeni Arama (7 nomor karya) menggunakan pendekatan gagasan musikal sama, termasuk juga karya musik berjudul *Manas*. (Wawancara Yeni Arama, 22 November 2017).

Guna mewujudkan kesan kontras secara musikal, Yeni sengaja menggunakan banyak material musik yang berbeda-beda, baik secara

kultural, *tonal*, dan *timbre*. Kontras kultural dihadirkan dari penggunaan material gamelan Jawa, dibenturkan atau juga dipadukan dengan vokabuler permainan musik Bali, Banyuwangi, dan Sunda. Secara *tonal*, Yeni menciptakan kontras musikal dari pembenturan atau juga pepaduan laras musik Jawa Slendro, Pelog, dan Diatonis pada musik barat. Dimensi *timbre* dimunculkan dari pemilihan alat musik kecapi yang juga mewakili kultural musik Sunda, vokal yang mengembangkan gaya vokal Banyuwangi, penggunaan (1) instrumen Gendher yang memainkan corak idiom permainan musik Jawa dan Bali, (2) penggunaan Suling Jawa, (3) Bass Guitar yang mewakili *timbre* dan *tonal* musik barat, (4) Kecapi Sunda, dan (5) *cow bell* atau *klonthong sapi* sebagai ornamen *timbre*. Dalam kasus ini menarik jika disimak statement dalam kertas tesis karya seni Yeni berikut ini.

“Penggunaan Laras slendro pelog, dan instrumen barat adalah terjemahan dari Pikiran manusia yang selalu goyah karena karena nafsu yang sering tak terkendali diterjemahkan Yeni dalam wujud musikal dengan menggunakan dua laras slendro pelog dalam satu karya sekaligus. Selain sebagai ekspresi dari penggambaran nafsu itu sendiri, Yeni juga mempunyai tujuan dalam menemukan kesan baru dalam persoalan-persoalan harmoni, dalam karya manas. Teks vokal dalam karya ini diekspresikan dengan gaya vokal yang mengembangkan gaya banyuwangi”

(Yeni Arama 2013: 17)

Selain dalam tulisan secara terang Yeni juga menjelaskan sebagai berikut.

“Karya ini merupakan perwujudan dari berbagai pengalaman saya ketika berproses dengan komposer-komposer senior. Saya membubuhkan teknik vokal Banyuwangi dan Jawa dalam karya ini, selain itu saya juga memberi bumbu pola Bali. Kenapa saya

garap seperti itu, arena inilah luapan atau tafsir saya tentang hati dan pikiran manusia yang itu tidak sama dan selalu berubah-ubah. Dengan latar belakang saya yang seorang *sindhen*, maka saya menggunakan rumus-rumus yang ada pada karawitan untuk mewujudkan karya ini. Artinya pertimbangan garap dalam karya ini sepenuhnya berkiblat pada Gamelan”

(Wawancara Yeni Arama , 22 November 2017).

Melihat opini yang disampaikan Yeni di Atas, dapat ditarik pemahaman bahwa, dia berusaha membuat trobosan musikal yang bermain di wilayah percampuran tangga nada diatonis dan pentatonis. Perkawinan dua wilayah itu memicu gejala musik tangga nada yang tidak biasa dan unik, Keunikan tersebut yang berusaha menjadi keunggulan dalam karya musik *Manas*.

C. Proses penciptaan Karya Musik Manas

Manas merupakan komposisi musik karya Yeni yang konstruksi musikalnya tidak selesai secara final dalam arti yang sebenarnya. Artinya, perubahan aransemen sangat mungkin terjadi mengingat tidak adanya pemusik baku dalam karya Yeni. Meskipun demikian, para pemusik Yeni yang terlibat pada awal penciptaanya juga sangat berperan penting dalam proses pengorganisasian bunyi, karena para musisi inilah yang pertama kali menafsir ide-ide musikal Yeni melalui instrumen masing-masing sehingga karya ini terbentuk.

Yeni menyampaikan ide musikalnya dalam bentuk embrioral yang masih bisa berkembang ketika diterima oleh musisinya. Ide ini

berupa potongan pola pokok yang menjadi tema². Sehingga bisa dibilang pola-pola musikal yang berkembang dalam karya *Manas* ini adalah manifestasi dari interpretasi musisi pendukung atas ide Yeni, yang telah tersepakati oleh otoritas Yeni sebagai komposer. Prinsip atau metode berkarya seperti ini dianggap sangat efektif dalam memproduksi karya musik. Bukan menghidar dari tanggung jawab penuh seorang komposer, akan tetapi lebih memberi kebebasan para musisinya dalam menafsirkan gagasannya. Yeni mengambil sikap ini karena ia menganggap bahwa kompetensi instrumen yang dimainkan musisinya adalah manifestasi dari seluruh perjalanan pembelajaran yang mereka alami selama bertahun-tahun. Sehingga bunyi yang diproduksi sudah mengalami banyak pertimbangan oleh bekal-bekal musikalitas oleh musisinya yang dianggap lebih mendalami instrumen tersebut. Langkah ini dirasa Yeni sangat efektif untuk memproduksi suatu karya. Itu sebabnya Yeni memilih musisi yang dianggapnya kompeten dan mumpuni agar bisa menafsirkan gagasannya dengan lebih luas. Secara prinsip, mekanisme proses ini hampir sama dengan karawitan tradisional Jawa dimana dengan balungan yang sama, pola permainan *gendher* akan berbeda bila dimainkan oleh orang yang berbeda tetapi masih di dalam koridor ketentuan balungan yang sudah ada.

² Tema adalah gagasan musik atau motif yang merupakan bagian penting pada sebuah komposisi (Anno, 1981: 61).

Ada beberapa tahapan proses penciptaan musik *Manas*, yaitu: observasi, eksplorasi, latihan serta pengemasan. Tahapan tersebut dijelaskan secara integral sebagai berikut:

Observasi adalah proses pengamatan sekaligus perenungan terhadap hal-hal yang berkaitan dengan bahan yang digunakan untuk menyusun karya musik. Observasi bisa dilakukan melalui pengamatan pada diskografi, pertunjukan musik, literatur serta wawancara. Observasi dilakukan sejak tahun 2010 saat masih berada dalam kuliah pascasarjana ISI Surakarta. Observasi dilakukan secara mendalam melalui rekaman musik kontemporer karya I Wayan Sadra, Gondrong Gunarto, Rahayu Supanggah dan Joko Winarko (porong). Selain itu, literatur juga menjadi bahan pengamatan di antaranya: Serat Laskita Jati, buku *Teori Garap, Corat-corek Musik Kontemporer* serta artikel yang berkaitan dengan proses penyusunan musik seperti: "Lorong Kecil Menuju Susunan Musik karya I Wayan Sadra dan lain sebagainya. (Wawancara Yeni Arama, 22 November 2017)

Eksplorasi adalah, kegiatan proses pencarian terutama terhadap bunyi musik yang diinginkan. Kegiatan ini biasanya juga disebut dengan kegiatan laboratorium yang isinya proses eksperimental berkaitan dengan bunyi musik. Secara teknis kegiatan eksplorasi adalah kegiatan dimana mengejawantahkan konsep yang kemudian dituangkan pada bentuk bunyi yang merepresentasikan konsep tersebut. Bunyi apa yang harus

dicapai, struktur musik yang bagaimana yang dapat mewakili konsep, serta alur musik yang seperti apa agar susunan musiknya sesuai dengan gagasan yang ditawarkan. (Wawancara Yeni Arama, 22 November 2017)

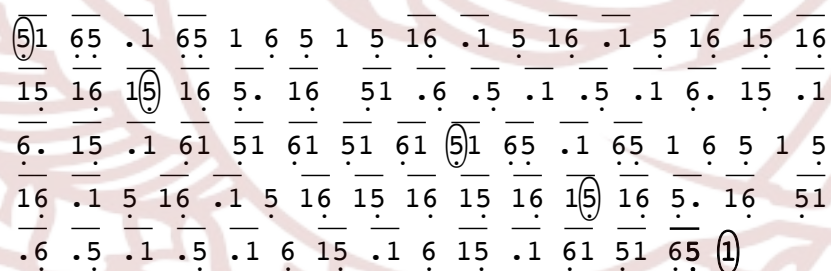
Selanjutnya adalah proses latihan, tahapan ini adalah tahapan dimana, kreator musik menyampaikan ide musikalnya kepada para musisi. Para musisi kemudian menafsir apa yang diinginkan pengkarya, yang diwujudkan dalam bunyi musik. Proses latihan juga melibatkan para komposer-komposer ternama untuk memberikan catatan-catatan penting dalam proses penciptaan karya, seperti: Gondrong Gunarto, Ilham Mapatoya, Danis Sugiyanto, serta Joko Suranto Gombloh, sebelum akhirnya dikoreksi oleh Rahayu Supanggah sebagai dosen pembimbing. Tidak jarang dalam proses latihan terjadi diskusi yang cukup alot untuk menemukan komposisi yang sesuai dengan konsep yang ditentukan. Oleh karena itu selisih pendapat sering terjadi. Tahapan ini adalah tahapan yang memerlukan waktu panjang. (Wawancara Yeni Arama, 22 November 2017)

Tahap selanjutnya adalah tahap pengemasan. Tahapan ini berisi tentang konvirmasi, verifikasi serta evaluasi. Tahapan ini adalah tahapan akhir dari proses sebelum karya musik dipergelarkan. Kegiatannya adalah mereview ulang terkait dengan susunan musik yang telah dibuat. Proses ini adalah melihat kesesuaian antara konsep dengan wujud karya. Dalam tahapan ini biasanya dihadirkan kritikus musik untuk memberikan

komentarnya sebelum karya ini dipergelarkan. Catatan serta hasil evaluasi kemudian direnungkan kembali sekaligus dijadikan masukan untuk merevisi kembali di mana letak kekurangannya. Hal ini ditempuh untuk mengukur koherenitas antara konsep dan wujud musikalnya. Jika tahapan ini sudah dilalui, tahap berikutnya adalah tahap pergelaran karya musiknya. (Wawancara Yeni Arama, 22 November 2017).

D. Deskripsi Musikal Karya Manas

Komposisi karya manas dimulai dengan pola unisono yang dimainkan oleh instrumen Gendher, Kecapi Sunda, Klonthong Sapi (*Cow Bell*), dan Bass Akustik dengan notasi musik sebagai berikut.



$\overline{5}1 \quad \overline{6}5 \quad \overline{.1} \quad \overline{6}5 \quad \overline{1} \quad \overline{6} \quad \overline{5} \quad \overline{1} \quad \overline{5} \quad \overline{16} \quad \overline{.1} \quad \overline{5} \quad \overline{16} \quad \overline{.1} \quad \overline{5} \quad \overline{16} \quad \overline{15} \quad \overline{16}$
 $\overline{15} \quad \overline{16} \quad \overline{15} \quad \overline{16} \quad \overline{5.} \quad \overline{16} \quad \overline{51} \quad \overline{.6} \quad \overline{.5} \quad \overline{.1} \quad \overline{.5} \quad \overline{.1} \quad \overline{6.} \quad \overline{15} \quad \overline{.1}$
 $\overline{6.} \quad \overline{15} \quad \overline{.1} \quad \overline{61} \quad \overline{51} \quad \overline{61} \quad \overline{51} \quad \overline{61} \quad \overline{51} \quad \overline{65} \quad \overline{.1} \quad \overline{65} \quad \overline{1} \quad \overline{6} \quad \overline{5} \quad \overline{1} \quad \overline{5}$
 $\overline{16} \quad \overline{.1} \quad \overline{5} \quad \overline{16} \quad \overline{.1} \quad \overline{5} \quad \overline{16} \quad \overline{15} \quad \overline{16} \quad \overline{15} \quad \overline{16} \quad \overline{15} \quad \overline{16} \quad \overline{15} \quad \overline{16} \quad \overline{51}$
 $\overline{.6} \quad \overline{.5} \quad \overline{.1} \quad \overline{.5} \quad \overline{.1} \quad \overline{6} \quad \overline{15} \quad \overline{.1} \quad \overline{6} \quad \overline{15} \quad \overline{.1} \quad \overline{61} \quad \overline{51} \quad \overline{65} \quad \overline{1}$

Notasi : 1

Permainan pola unisono ini dilakukan dengan kecepatan tempo cepat yaitu 220-230 *Beat Per Minute* (bpm). Pola permainan bagian pembuka ini berakhir dengan masuknya permainan improvisasi Suling Jawa yang menonjol secara tunggal dengan perpaduan cengkok Jawa dan Sunda. Nada 1 (ji) yang menjadi akhir dari pola pembuka di atas adalah entitas bunyi yang sama dengan dimulainya pola baru yang tertulis

dibawah ini, sebagai pola yang mengiringi improvisasi suling. Instrumen yang mengiringi permainan improvisasi Suling tersebut adalah Bass Guitar, Kecapi Sunda, dan Gendher, dengan notasi musik sebagai berikut.

Bass Guitar :	①	$\overline{\cdot 6}$	5
Kecapi :	①	$\overline{6 \cdot 5}$	$\overline{6 1}$
Gendher :	①	.	. 6 5

Notasi : 2

Pola ini mempunyai sistem ketuk dengan periodik yang berbeda. Terdapat dua pola ritme yang otonom dan berlawanan menjalani polanya sendiri-sendiri. Bass Guitar dan Kecapi Sunda memiliki tiga ketukan dan Gendher memainkan pola dengan lima ketukan. Sehingga untuk mencapai tekanan bersamaan, maka, secara matematis diperlukan lima kali pengulangan pola kecapi dan bass, dan tiga kali pengulangan pola gendher. Sehingga secara keseluruhan, ada lima belas ketukan yang secara periodik terus berulang. Peristiwa musikal ini disebut *polyrhythm*³. Permainan poliritme ini terus diulang, sampai improvisasi suling memberi isyarat musikal yang telah disepakati sebelumnya, sebagai tanda berakhirnya permainan. Pola ini berakhir di nada 1 (ji) secara bersamaan, akan tetapi ada tambahan nada 6̣ (*nem*) yang berperan sebagai nada jembatan untuk menuju pola pengulangan dari pola pembuka yang

³Sebenarnya, tendensi poliritme ini sudah ada sejak musik klasik (1750-1820) dan romantik (1820-1900), tapi terutama pada musik Jazz, namun menjadi semakin lazim dan kompleks sejak abad ke-20. Bambang Sugiharto (2017:320).

Pola di atas diulang sampai dengan delapan kali putaran. Pada pengulangan pola yang kedelapan, terjadi perubahan nada pada Bass Guitar, akan tetapi masih bermain dengan pola ritme yang sama.

Gendher	:	$\overline{6}$	$\cdot \overline{3}$	$\overline{1}$	$\overline{2}$	$\overline{35}$	$\overline{36}$
Bass	:	$\overline{6}$	\cdot	$\overline{21}$	$\overline{6}$	\cdot	$\overline{21}$

Notasi : 6

Pola di atas masih diulang sebanyak delapan kali putaran, kemudian dimunculkan jembatan unisono menuju pola utama (seperti bagian pembuka) yang dinotasikan sebagai berikut.

$\overline{6}$	\cdot	$\overline{5}$	\cdot	$\overline{1}$	\cdot	$\overline{6}$	\cdot	\parallel	\Rightarrow	$\overline{5}$	$\overline{1}$	$\overline{65}$	\cdot	$\overline{1}$	$\overline{65}$	$\overline{1}$	$\overline{6}$	$\overline{5}$	$\overline{1}$	$\overline{5}$	$\overline{16}$	\cdot	$\overline{1}$	$\overline{5}$	$\overline{16}$	\cdot	$\overline{1}$	$\overline{5}$	$\overline{16}$	$\overline{15}$
$\overline{16}$	$\overline{15}$	$\overline{16}$	$\overline{5}$																											

Notasi : 7

Setelah jatuh pada seleh akhir $\overline{5}$ seperti yang tertulis pada notasi di atas, instrumen Bass Guitar dan Kecapi Sundaterus meneruskan memainkan nada $\overline{5}$ yang sesuai dengan satuan ketukan harga 1 dalam tempo yang konstan. Kemudian pindah ke $\overline{1}$, selanjutnya pindah ke nada $\overline{6}$, kemudian kembali lagi ke $\overline{5}$. Perpindahan nada ini bergantung pada permainan Gendher yang memainkan motif melodis dengan sifatnya yang fleksibel ritme dengan meter yang mengembang dan menyempit.

Pola ametris gendher :

⑤ 5 . . 5 5 3 5 . . 3 .2 .① . 5
 6 i6 . . 5 3 5 . . 6 6 i 6 5 . . 3 5 ⑥
 3 2 3 . . 3 5 6 . . 3 3 2 3 . . 3 3 . . 2.①

Notasi : 8

Meski terkesan bermain bebas, namun permainan Gendher ini menyertakan beberapa isyarat-isyarat musikal penting dan disepakati untuk menandai perpindahan instrumen lainnya mengarah pada nada *ji*, kemudian *nem* secara bersama-sama untuk memberi kesan tekanan yang kuat. Bagian ini berakhir pada *seleh* nada *ma* yang juga sekaligus menjadi awalan pola baru. Guna menandai perpindahan menuju pola baru, pada nada *seleh* nada 1 bagian terakhir, secara bersamaan Bass Guitar dan Kecapi Sunda memainkan pola baru yang diulang-ulang dengan notasi musik sebagai berikut.

⑤3 23
 . .

Notasi : 9

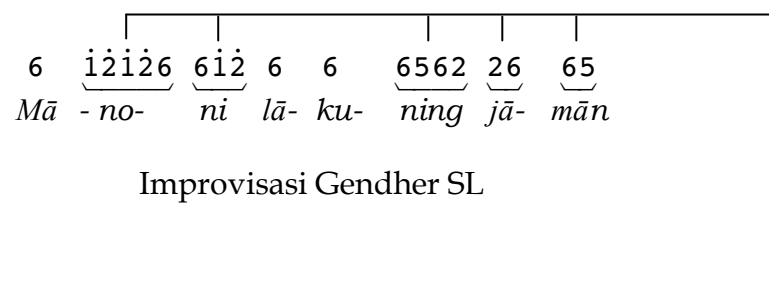
Pola di atas terus diulang oleh Bass Guitar dan Kecapi, sampai akhirnya Gendher menyusul pola tersebut secara unisono. Terhitung dua kali putaran permainan pola tersebut bersama-sama dengan Gendher, kemudian musik berlanjut pada pola lain berikutnya. Pola ini sekaligus menjadi jembatan untuk masuknya vokal Yeni Arama.

$$\begin{array}{cccc} \overline{53} & \overline{23} & \overline{53} & \overline{23} \end{array} \parallel \Rightarrow \begin{array}{cccccccccccccccc} \overline{.3} & \overline{53} & \overline{23} & \overline{56} & 5 & \overline{11} & \overline{.2} & 2 & \overline{33} & \overline{.5} & 5 & \overline{66} & 6 & \overline{56} \\ \overline{.5} & . & \overline{33} & 3 & . & (6) \end{array}$$

Notasi : 10

Nada *nem* yang menjadi akhir dari pola di atas secara bersamaan menjadi awalan masuknya vokal Yeni Arama dengan gaya vokal Banyuwangi. Bentuknya seperti vokal *pathetan* pada umumnya, banyak peristiwa-peristiwa *melismatis* (satu suku kata yang terdapat beberapa not) pada cara Yeni bernyanyi. Pada saat Yeni bernyanyi, pemain Kecapi Sunda seolah-olah menjaga tensi dinamika dengan menggunakan sisa-sisa gaung dari petikan nada (6), yang merupakan nada akhir dari pola tersebut. Nada (6) ini juga digunakan sebagai nada transisi perpindahan penggunaan instrumen Kecapi berlaras *Pelog* menjadi menggunakan Kecapi berlaras *Slendro*. Sepertinya hal ini dilakukan untuk menghindari kesan 'putus' dari perpindahan penggunaan instrumen.

Pada bagian ini Kecapi dan Gendher (*Slendro*) berimprovisasi secara bergantian dengan menyesuaikan nada vokal Yeni yang secara keseluruhan menggunakan laras *Pelog*. Berikut adalah notasi musik dari lantunan vokal Yeni dan posisi improvisasi Kecapi dan Gendher yang memiliki bagian bergantian disela-sela lantunan bait vokal Yeni.



6 ī2ī3.52 2ī6 ī2 2 3 53 65
 Mu- lur su- rut kāng jān- trā- né
 2 3 5 65352 5353 3 352
 Kāng mbê- rung sã- yã ndlā- rung

Contoh
 peristiwa
 Melismatis
 pada vokal

Improvisasi Kecapi SL

6 26 653 65 5 562 3 65
 Kom- bāk kom- bul ing kā- hā- nān
 2 2 ī2ī6 63 3532
 ā – nrê jāng pā lang

Improvisasi Gendher SL

Notasi : 11

Arti teks vokal:
 Melihat situasi jaman
 Naik turun tak menentu
 Napsu sering tak terkendali
 Mengikuti situasi keadaan
 Melanggar aturan⁴

Pada bagian terakhir dari vokal *pathetan* yang ametris ini menjadi awal untuk masuknya bagian vokal metris dengan sukut $\frac{3}{4}$. Instrumen Kecapi dan Gendher melatari vokal metris tersebut dengan pola musik seperti yang tertulis dibawah ini, dengan pengulangan pola sebanyak empat kali.

Gendher SL : ⑥ 3 5 6 . 6 1
 Kecapi PL : ⑥ . 7 6 ī 7 2 ī 3 2 ī 7

⁴ Arti lirik vokal berSumber dari kertas kerja Karya “Manas” yang ditulis Yeni Arama.

Suling PL : 6 3 5 6 3 5 6 . 6 2̇ 1̇ 7

Notasi : 12

Setelah pola di atas diulang empat kali, kemudian ada semacam pola peralihan dengan model *Imbal* (*interlocking*) antara Kecapi, Gendher, dan Suling yang terpetakan dengan notasi musik sebagai berikut.

Kecapi	:	66111	..6	..6	..6	..6	..6	.	⑥
	:	33444	..3	..3	..3	..3	..3	.	②
Gendher SL kanan	:	12.	12.	32.	35.	161̇	.	②	..	6..
.	Kiri	:	6.2̇	35.	.6.	.5.	..3̇	.	②	.. 6..
suling	:6	56.	16.	56.	161̇	.	②
Vokal	:	.3	2	3	2	3	1	2	3	.	. 6 .5 6 ⑤6
		<i>Nê-māh-ā kār-séng pri-yāng-gā pri- yāng- gā</i>									

Notasi : 13

Setelah dimainkannya pola peralihan dengan model *imbal* di atas, kemudian disusul masuknya bagian vokal metris dengan pola iringan musik yang diulang sebanyak tiga kali, sebagai berikut.

Kecapi PL	:	②21	26̇1	232	435	316	2̇17
Gendher SL	:	②6̇3	26̇3	26̇3	26̇3	26̇3	26̇3
Vokal	:	.	.	.	4 5	1̇	6
		<i>Nêmā hā kār</i>					
		3	6	2̇	.	.	6
		<i>séng</i>	<i>pri</i>	<i>yāng</i>			<i>gā</i>
		1̇	6	3	6	3	5 ②

kā - swār gā ning rā- gā

Notasi : 15

Akhir dari teks vokal dengan pelantunan suku kata *gā* yang jatuh pada nada (2) di atas, adalah entitas bunyi yang sama dengan kelanjutan bagian vokal selanjutnya. Pada pengulangan ketiga dari pola musik di atas hanya dijalankan sampai dengan *gatra* keempat, kemudian dilanjutkan dengan pola musik lain yang juga masih menggunakan vokal. Pada bagian selanjutnya ini dinamika musik meningkat. Adapun notasi musik pada bagian ini adalah sebagai berikut.

Kecapi	: 4.4 i44 644 i44 644 i44
Gendher	: 5.. 6.. 1.. ...
Bass	: 4.. 6.. 5.. 3.. 4.. 6..
Suling	: i.7 i.7 i.i 4̇3̇2̇ i.7 i.7
Vokal	: ② Gā_____
Kecapi	: 644 i44 644 i44 644 i44 644 i44 644 6i2̇
Gendher	: 5.. 6.. i.. ... 5.. ... 6.. ... 5.. 6..
Bass	: 4.. 6.. 5.. 3.. 4.. 6.. 5.. 3.. 4.. 6..
Suling	: i.i 4̇3̇2̇ i.7 i.7 i.i 4̇3̇2̇ i.7 i.7 i.i 4̇3̇2̇
Kecapi	: 111 111 111 .11 .11 .11 .11 .11 .11 .11 ①
Gendher PL	: i.. 5.. 5.. 5.6 i.6 5.3 2.3 5.6 ⑤
Bass	: 111 333 555 555 555 555 555 555 555 555 ⑤
suling	:6 5.4 5.6 i.6 5.4 5.6 ⑤
Vokal	: . i 7 i 7 i 6 7 i

*Nēmā-hā kār séng pri-yāng- gā*___
Notasi : 16

Setelah akhir dari perjalanan permainasn pola di atas – di sela-sela gaung instrumen yang lain – Gendher bermain dengan tabuhan yang keras dan sepertinya secara sengaja muncul untuk mengagetkan, dengan pola:

$\overline{5.6} \quad \dot{1} \quad 5 \quad 6 \quad 5 \quad 3 \quad 2$

Notasi : 17

Pola ini dimainkan secara tunggal oleh instrumen Gendher dengan teknik *gembyang*, pada percepatan tempo yang tidak linier dengan pola sebelumnya. Permainan Gendher ini seolah-olah memberi isyarat musikal tentang perubahan percepatan tempo dan penduan seberapa cepat tempo yang akan dimainkan pada pola berikutnya untuk instrumen lain yang akan menyertainya. Selanjutnya di bagian akhir pola permainan Gendher yang jatuh pada nada (2), kemudian secara bersama-sama seluruh instrumen memainkan pola unisono dengan dinamika tinggi, atau dengan tingkat level suara yang ‘keras’ dengan pola sebagai berikut.

$\overline{55} \quad \overline{51} \quad \overline{66} \quad \overline{61} \quad || (3x) \Rightarrow \overline{55} \quad \overline{51} \quad 6 \quad \overline{5.6} \quad \dot{1} \quad 5 \quad 6 \quad 5 \quad 3 \quad 2 \quad \overline{166} \quad \overline{66} \quad (6)$
Notasi : 18

Setelah nada berakhir di seleh (6) dengan tabuhan yang keras, terdapat pemberhentian permainan instrumen sementara guna menunggu

sustain atau gaung dari semua instrumen yang perlahan melirih dan menghilang. Sebelum *sustain* benar-benar hilang, instrumen Suling muncul dengan memainkan improvisasi nada-nada *Pelog* yang dibunyikan secara panjang-panjang dengan mendayu-dayu. Motif melodi permainan Suling hampir sama dengan melodi Suling yang tertulis dalam notasi di bawah ini, akan tetapi permainan improvisasi Suling tersebut dilakukan dengan tempo yang mengembang dan menyempit sehingga berkesan ametris. Beberapa saat improvisasi Suling tersebut kemudian di susul dengan improvisasi instrumen Kecapi *Pelog* yang dimainkan bukan dengan dipetik melainkan dengan cara di pukul menggunakan *Santur*. Improvisasi antara Suling dan Kecapi ini terjadi beberapa saat. Improvisasi dengan bentuk menyerupai *Pathetan* ini kemudian berakhir pada saat suling memainkan kontur melodi dengan seleh (1). Pada saat seleh itulah, secara bersamaan Kecapi dan Suling memainkan pola metris dengan tempo yang lambat. Berikut adalah notasi permainan pola metris tersebut.

Kecapi PL	:	$\overline{1356}$	$\overline{1356}$	$\overline{1356}$	$\overline{1356}$	$\overline{.61.}$	$\overline{.123}$	$\overline{.356}$	$\overline{.235}$
	:	(1)	.	.	.	5	.	6	.
Suling PL	:	.	.	.	3	5	$\overline{6\ 5}$	$\overline{3\ 2}$	4
Kecapi PL	:	$\overline{.613}$	$\overline{.612}$	$\overline{3613}$	$\overline{1313}$	$\overline{.613}$	$\overline{.612}$	$\overline{.235}$	$\overline{.213}$
	:	3	.	.	.	3	.	5	.
Suling PL	:	3	.	3	3	.	$\overline{6\ 5}$	$\overline{3\ 2}$	4

Kecapi	: $\overline{3565}$.	.	$\overline{555}$.	$\overline{666}$.	$\overline{555}$.	$\overline{65}$
	: $\overline{3333}$.	.	$\overline{555}$.	$\overline{666}$.	$\overline{666}$.	$\overline{65}$
Suling	: 3	.	3	$\dot{1}$.	6	5
Gendher	: $\overline{3565}$.	.	$\overline{5551}$	$\overline{6661}$	$\overline{5551}$	$\overline{65}$
Bass	: .	.	.	5	6	5	$\overline{65}$

Notasi : 19

Setelah bagian di atas berakhir, vokal Yeni melanjutkan melodi suling dengan vokalnya untuk jatuh ke *seleh* (1). Vokal Yeni ini sekaligus menandai dimulainya permainan tiga instrumen yaitu Kecapi, Suling dan Vokal.

6	5	$\overline{.6}$	3	2	1		
<i>Kā- swār-gān ing rā-gā</i>							
Kecapi PL	: $\overline{1356}$	$\overline{1356}$	$\overline{1356}$	$\overline{1356}$	$\overline{.61}$.	$\overline{.123}$	$\overline{.356}$ $\overline{.235}$
	: $\overline{1}$.	.	.	5	.	$\overline{6}$.
Suling PL	: .	.	.	3	5	$\overline{65}$	$\overline{32}$ $\overline{4}$..
Vokal	: .	.	.	3	$\overline{5}$.	$\overline{6}$ $\overline{32}$
	<i>Gā</i>			<i>Kom - bāk</i>			<i>kom</i>
Kecapi PL	: $\overline{.613}$	$\overline{.612}$	$\overline{3613}$	$\overline{1313}$	$\overline{.613}$	$\overline{.612}$	$\overline{.235}$ $\overline{.213}$
	: 3	.	.	.	3	.	5 .
Suling PL	: 3	.	3	3	.	$\overline{65}$	$\overline{32}$ $\overline{4}$
Vokal	: $\overline{4}$.	3	3	3	.	$\overline{65}$ $\overline{32}$
	<i>bul</i>			<i>ā - nrê</i>		<i>jāng</i>	<i>pā-</i>
	$\overline{4}$.	3	3	3	.	$\overline{65}$ $\overline{32}$
	<i>lāng</i>		<i>ing</i>	<i>kā</i>	-	<i>hā-</i>	
Kecapi PL	: $\overline{.613}$	$\overline{.612}$	$\overline{3613}$	$\overline{1313}$	$\overline{.61}$.	$\overline{.123}$	$\overline{.356}$ $\overline{.235}$
	: 3	.	.	.	5	.	$\overline{6}$.

Suling PL	:	.	.	.	3	5	<u>6 5</u>	<u>3 2</u>	4
Vokal	:	4	.	3	6	i	.	.	6
		<u>nān</u>			nê - māh-			ā	

Kecapi PL	:	<u>.61.</u>	<u>.123</u>	<u>.356</u>	<u>.235</u>					
	:	5	.	.	.	3	.	5	.	
Vokal	:	5	.	.	6	5	<u>.6</u>	3	2	(1)
		a			swār-	gān		ing	rā-	gā

Notasi : 20

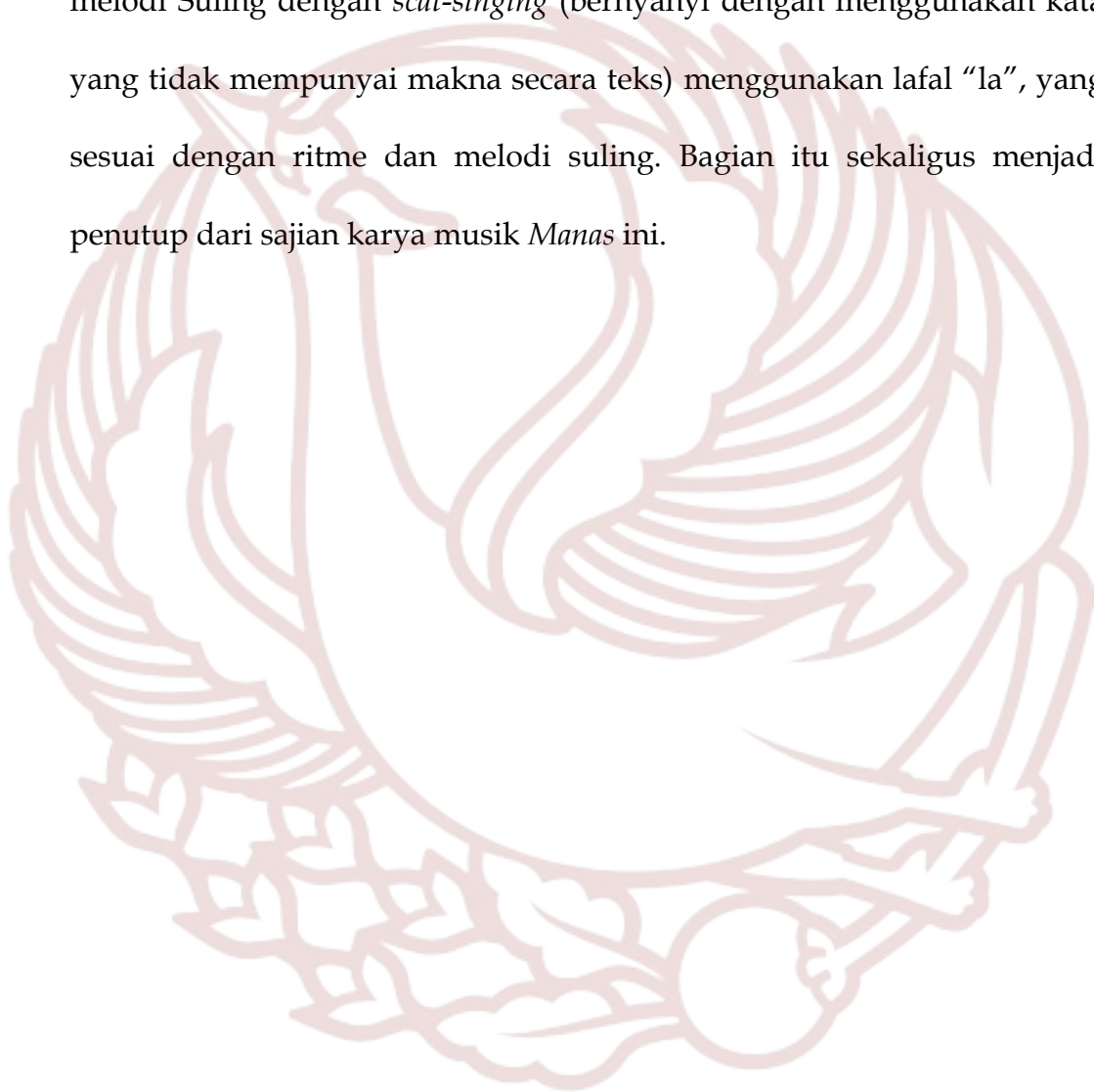
Lagu yang terbentuk dari permainan tiga instrumen di atas diulang sebanyak dua kali putaran penuh. Terdapat perbedaan gaya Vokal Yeni pada dua putaran lagu bagian ini. Pada putaran pertama, Vokal membawakan gaya banyuwangi, kemudian yang kedua dengan gaya Vokal Sunda. Seleh lagu ada sedikit perbedaan di bagian akhir lagu antara putaran pertama dan kedua. Putaran pertama jatuh pada seleh (1) tepat pada suku kata *ga*. Pada putaran kedua yang sekaligus merupakan akhir dari pengulangan, akhiran seleh adalah nada (6), dengan bentuk sebagai berikut.

6	5	<u>.6</u>	3	5	(6)
swār-	gān		ing	rā-	gā

Notasi : 21

Setelah tiba pada seleh (6) putaran terakhir tersebut, menandai bermainnya seluruh instrumen untuk kembali memainkan pengulangan beberapa bagian musik yang dimulai dari notasi no.12 sampai dengan

notasi no.16. Pada putaran notasi.12 sampai dengan 16 ini, Vokal Yeni tidak turut menyanyi seperti sebelumnya. Hanya saja Pada bagian akhir pengulangan bagian notasi no.16, Vokal Yeni bermain unisono dengan melodi Suling dengan *scat-singing* (bernyanyi dengan menggunakan kata yang tidak mempunyai makna secara teks) menggunakan lafal “la”, yang sesuai dengan ritme dan melodi suling. Bagian itu sekaligus menjadi penutup dari sajian karya musik *Manas* ini.



BAB IV

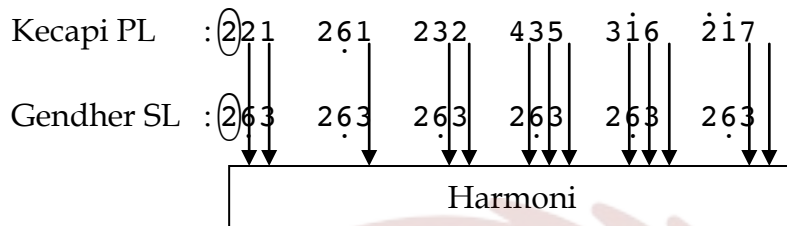
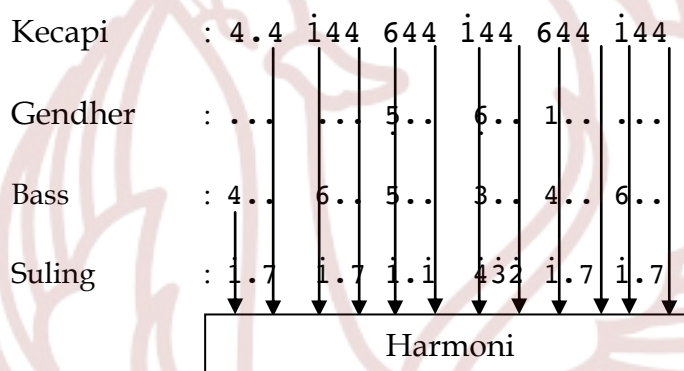
TELAAH KOMPOSITORIS KARYA MUSIK MANAS YENI ARAMA

Bab ini berisikan uraian analisis musikal dari karya musik *Manas* ciptaan Yeni Arama. Beberapa hal mendasar yang menjadi penekanan pada bagian analisis ini adalah (1) mengidentifikasi unsur-unsur musikal pada karya musik *Manas* Yeni Arama dalam perspektif musikologi Barat, (2) mengidentifikasi langkah-langkah komposisi musikal Yeni Arama dalam mensikapi perbenturan tonalitas yang dipicu dari percampuran penggunaan instrumentasi Nusantara dengan musik barat dalam karya musik *Manas*, dan terakhir (3) mengukur kualitas ke-“baru”-an atau inovasi musikal yang dihasilkan Yeni dalam karyanya.

A. Harmoni ‘Baru’ dalam Karya Musik “Manas”

Melihat kertas kerja Yeni, disebutkan bahwa gagasan dan capaian kebaruan musik dari karya *Manas* yang utama adalah memunculkan harmoni baru. Berikut adalah kutipan pernyataan Yeni yang tertulis dalam kertas kerja tersebut.

“Pikiran yang selalu goyah karena *nepsu* yang sering tak terkendali akan diterjemahkan dalam komposisi musik dengan *laras slendro* dan *pelog*. Dengan memilih alat musik kecapi Sunda, gender, suling, bass akustik, dan klontong sapi. Komposisi ini

Notasi 15.**Notasi 16.**

Pada notasi 12, terdapat pertemuan nada berbeda dalam waktu yang sama antara lain pertemuan nada 5-7, 1-3, 6-7-5, 1-2-6, dan 3-6. Pada notasi 15, juga terdapat pertemuan nada 2-6, 1-3, 3-6, 2-3, 4-2, 5-3, 3-2, 1-6, dan 7-3. Begitu juga dengan perjalanan nada pada notasi 16, terdapat pertemuan nada 4-1, 4-7, 1-6, 6-5-1, 1-6-3-4, 4-2, dan 6-1-4. Pertemuan nada yang terjadi pada tiga kasus nomor notasi ini tampak sangat acak. Jika dilihat dari pengetahuan 'harmoni' pada tradisi Karawitan Jawa, pertemuan nada yang diciptakan oleh Yeni ini bisa dikatakan telah keluar dari konsensus 'harmoni' Karawitan Jawa. Hal ini dikarenakan, (1) adanya pertemuan jajaran nada berlaras *Pelog* dan *Slendro* tidak mungkin terjadi pada konsensus Karawitan tradisi Jawa, dan (2) pertemuan nada

ini tidak berdasar atas aturan harmoni *Kempyung* dan *Gembyang*. Dilihat dari dua dasar tinjauan yang bersumber konsensus Karawitan tradisi Jawa, maka bisa dikatakan Yeni telah membuat ke-baru-an harmoni dalam karya-nya. Namun, tidaklah sederhana untuk mengatakan bahwa langkah penciptaan harmoni pada karya *Manas* adalah baru dengan sepihak dari cara pandang musik Karawitan Jawa, karena langkah penciptaan harmoni ini telah banyak dilakukan oleh komposer-komposer terdahulu. Bahkan, karya-karya musik terdahulu tersebut lebih canggih dalam merekayasa harmoni pada karya mereka. Pada karya-karya musik Blacius Subono dan Joko Porong sangat terlihat jelas menjadi rujukan Yeni Arama untuk mengembangkan motif permainan harmoni pada karyanya. Blacius Subono dan Joko Porong merupakan nama komposer Surakarta yang sering menerapkan motif permainan harmoni acak dengan media Gamelan.

Kenyataan bahwa bagian pengembangan harmoni dari Yeni Arama di atas adalah tindakan yang merujuk kekaryaan musik terdahulu, sebenarnya umum terjadi dalam kekaryaan musik baru khususnya di wilayah Surakarta. Sebagai komposer baru, Yeni Arama terjebak dalam kecenderungan referensial atau tindakan me-referensi karya-karya yang sudah pernah ada. Situasi semacam ini telah dipahami oleh Bambang Sunarto melalui pernyataanya berikut ini.

“Para pencipta seni dan musik sebagian telah mengembangkan paradigma penciptaan yang signifikan. Sebagian yang lain menjadi pengikutnya. Para pengembang paradigma tidak lebih banyak dari pengikutnya. Hal ini menunjukkan telah ada upaya pengembangan epistemologi dari sebagian kecil pencipta seni dan pencipta musik. Pengembangannya cenderung untuk kepentingan pragmatik, tanpa penjelasan atas keyakinan-keyakinan dasarnya, konsepnya, modelnya dan metodologi yang dikembangkannya. Para penganutnya oleh karena itu hanya dapat melihat hasil empiris warna baru yang diproduksi pencipta seni atau musik para pendahulunya semata. Mereka tidak punya akses untuk memahami perspektif dan pikiran para pencipta seni yang menjadi pendahulunya, sehingga umumnya para penganut tidak pernah paham keyakinan dasar, konsep, model dan metode penciptaan seni yang mewujudkan dari gagasan para pencipta menjadi karya yang maujud, empiris dan nyata”.

(Bambang Sunarto, 2013: 7)

Sesungguhnya, ketika melihat detail karya *Manas* Yeni Arama, justru bukan harmoni baru yang tampil sebagai kekuatan karya, namun terletak pada kasus musikal lainnya. Secara eksplisit, karya ini tidak menggunakan banyak instrumen dengan potensi wilayah nada, register nada yang berlapis-lapis. Pada perkembangan komposisi musik Barat karya-karya musik harmonik ditampilkan dengan ciri permainan yang masif instrumen seperti orkestra, choir katedral, sementara karya Yeni minimalis instrumen. Terlebih ketika membaca perkembangan jenis harmoni pada musik Barat, sesungguhnya komposisi musik berbasis penemuan harmoni baru sudah sangat “usang”. Mulai akhir abad ke-20, meruntuhkan konsep harmoni adalah terobosan yang dianggap ideal dalam berkomposisi musik. Hal ini dikarenakan, penyusunan nada yang

menjadi dasar bagi munculnya berbagai macam harmoni baru sudah mencapai titik kulminasi beberapa dekade sebelumnya. Maka pada saat ini, membuat rumusan harmoni baru bagi para komposer, merupakan tantangan di masa lalu yang dijawab dengan terlambat. Hal ini ditegaskan oleh Vincent McDermott berikut ini.

“Ada banyak jenis harmoni dalam musik di berbagai penjuru dunia. Di musik Barat, harmoni mulai dikenal Eropa sekitar seribu tahun lalu, dan telah mengalami perubahan konstan sejak saat itu. Sistem harmoni tonal yang digunakan mahasiswa musik klasik yang saat ini dipelajari di Indonesia (dan juga negara lain) bermula dari musik yang dibuat di Itali di awal abad ke-18 ini dimulai dengan apa yang kita sebut sebagai sistem mayor-minor, tonal diatonik yang menggunakan sedikit akor. Akan tetapi seiring berjalanya waktu, setiap generasi komponis baru menantang tradisi dan menambahkan gagasan-gagasan baru untuk mengembangkan tradisi harmoni. Berselang beberapa-dekade, tangga nada diatonik dilengkapi dengan tangga-nada kromatik. Dan akor semakin bertambah banyak jumlahnya dan semakin kompleks, hingga fungsi dasarnya menjadi ambigu. Sekitar akhir abad ke-20, sistem harmoni menjadi sangat rumit, bagus, indah, dan sangat kuat. Dan kemudian itu runtuh.”

(Vincent McDermott, 2013: 82)

Kekuatan musikal dari karya *Manas Yeni Arama*, tidak hanya bertumpu pada kekuatan harmoni yang ia fokuskan. Berkaitan dengan tonalitas, Ada berbagai macam parameter lain, yang tidak kalah menarik untuk dijadikan *angle* dalam analisis ini. salah satunya, yang menjadi menarik untuk dibahas adalah gravitasi tonal (*seleh* nada berat) yang dimanfaatkan dalam pembentukan kalimat lagu. Dalam beberapa

bagian musik, terdapat tiga instrumen dengan dua *laras* berbeda, yang memainkan perjalanan melodi masing-masing dengan tafsir kalimat yang berbeda. Akan tetapi, permainan motif melodi otonom dari masing-masing instrumen, secara estetik mempunyai tanggung jawab yang relevan untuk bermuara di nada 6. Karena ketiganya memainkan melodi yang otonom, maka tekstur musik yang terbangun dari perjalanan melodi yang dimainkan bersamaan menjadi berkesan *chaos* (kacau), tidak terlalu menyita perhatian telinga untuk menghayati harmoninya, karena kekuatan dari seleh 6 yang menjadi muara dari masing-masing perjalanan melodi yang berbeda tersebut. Kuatnya gravitasi nada 6 ini secara analitis dikarenakan bukan tanpa sebab. Selain kesemua instrumen memiliki nada 6 ini dengan sangat *pleng*, dalam musik Barat, nada 6 ini selalu disejajarkan dengan nada tonika (do) dalam musik Barat. Konsensus tentang estetika tonika ini, dimungkinkan sangat kuat sebagai tujuan di mana akhir melodi mengarah.

Keinginan Yeni untuk mewujudkan harmoni baru dari pembenturan nada-nada dari laras *Slendro* dan *Pelog* juga tidak maksimal terjadi pada kekaryaannya. Pertemuan nada *Slendro* dan *Pelog* bahkan hanya terjadi pada notasi 12 dan 15, selebihnya nada *Slendro* dan *Pelog* banyak dimainkan secara bergantian. Pertemuan nada-nada *Slendro* dan *Pelog* ini-pun tidak terjadi dengan dasar menciptakan harmoni, karena konsentrasi Yeni pada motif permainan pada notasi 12 dan 15

sesungguhnya adalah menciptakan kalimat lagu yang mengarah pada seleh 6. Sehingga kejadian pertemuan nada *slendro* dan *pelog* pada perjalanan kalimat lagu tersebut tidak terasa penting dan menyita perhatian.

Jika kasus ketiga notasi di atas dilihat melalui cara pandang komposisi *polirhythm* atau kalimat lagu, maka justru terdapat beberapa dimensi kebaruan pada langkah-langkah kompositoris yang dilakukan Yeni. Bahkan bisa dikatakan, modus-modus *polirhythm* inilah yang paling kuat pada karya Yeni secara menyeluruh.

Dilihat dari sepenggal analisis musikal pada tiga kasus notasi karya Yeni, maka dapat disimpulkan menggunakan kata “harmoni baru” pada dasar konseptual karya Yeni merupakan sebuah pernyataan yang belum bisa dikatakan komprehensif. Dimana modus-modus “harmoni” dan dimana hal “baru” dalam konteks harmoni yang ditawarkan Yeni tidak jelas ditampakkan dalam kekaryaannya. Sebenarnya kekuatan karya Yeni ada pada kasus-kasus tonal yang dikembangkan, *polirhythm*, perpindahan tekanan sinkopasi yang tidak semestinya, dan modulasi, yang justru lebih menyita perhatian dibanding dengan kekuatan harmoni pada karya ini.

B. Polirytm dengan Perbedaan Periodik Ketukan

Selain contoh kasus *polirytm* yang dibahas dalam sub-bab sebelumnya, terdapat pula motif *polirytm* yang berbeda pada karya musik Manas Yeni Arama. Hal ini menandakan bahwa motif-motif *polirytm* dominan sebagai pilihan langkah kompositoris Yeni dalam karya musik Manas.

Motif *polirytm* yang berbeda yang dimaksud dalam sub-bab ini merupakan permainan *polyrhythm* tiga instrumen yang memainkan dua periode ketukan yang berbeda. Ketiga instrumen yang terlibat dalam permainan *polirytm* tersebut adalah bass guitar, kecapi, dan gender. Pada permainannya terdapat dua pola ritme yang otonom dan berlawanan menjalani polanya sendiri-sendiri. Instrumen Bass Guitar dan Kecapi memainkan pola ritme dalam hitungan tiga ketukan sementara instrumen Gendher memainkan pola dengan lima ketukan. Ketiga instrumen memainkan nada-nada *Slendro* yang sama yaitu 1-5-6, dengan *seleh* yang sama pula yaitu nada 1. Meski memiliki tujuan *seleh* yang sama yaitu nada 1, namun karena perjalanan ritme dalam ketukan yang berbeda menjadikan tekanan-tekanan *seleh* tersebut terkesan bergerak atau berubah-ubah pada setiap putaran perjalanan ritme dimainkan. Permainan motif *polirytm* ini terjadi pada awal karya, tepatnya pada bagian notasi 2 Berikut.

Bass Guitar : $\textcircled{1}$ $\overline{.6}$ 5
 Kecapi : $\textcircled{.1}$ $\overline{6.5}$ $\overline{61}$
 Gendher : $\textcircled{1}$. . 6 5

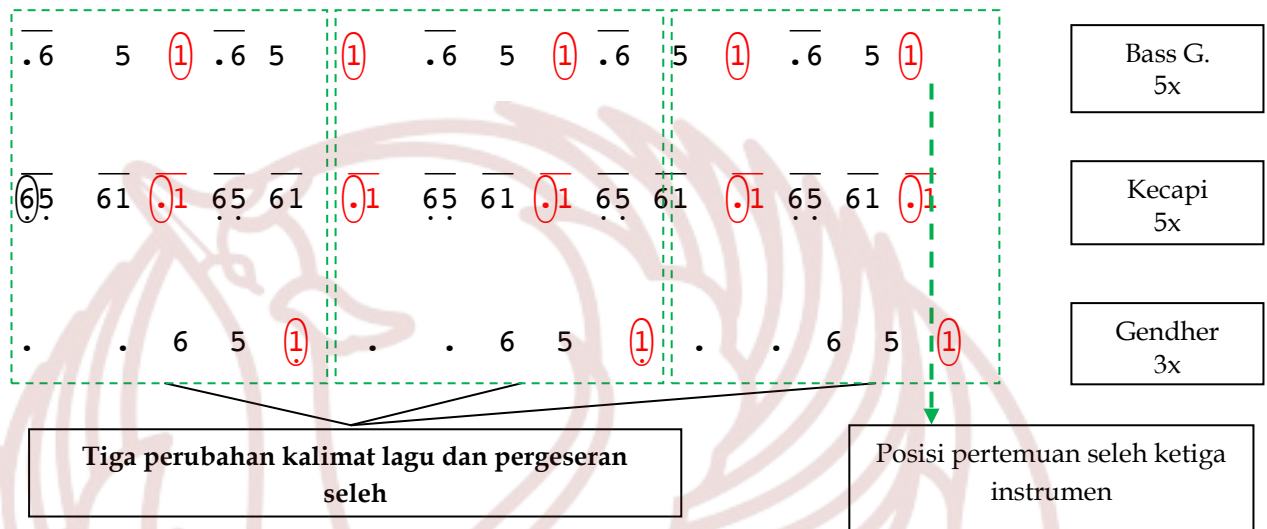
Notasi : 2

Permainan motif *poliryt*m semacam ini memiliki siklus pertemuan seleh yang dapat dipastikan. Secara matematis diperlukan lima kali pengulangan pola Bass Guitar dan Kecapi, dan tiga kali pengulangan pola permainan ritme Gendher untuk mempertemukan seleh 1 pada posisi ketukan yang sama. Jika dijumlah secara keseluruhan, terdapat lima belas ketukan yang secara periodik terus berulang guna mempertemukan seleh kedua pola ritme yang berbeda ini. Peristiwa musikal ini disebut *polyrhythm*¹.

Konsekuensi musikal yang terjadi terkait dengan peristiwa *poliryt*m dengan perbedaan periodik ketukan ini adalah terbentuknya kesan kalimat lagu yang berubah-ubah dalam perjalanan lima belas ketukan permainan tiga instrumen tersebut sebelum mencapai seleh. Kesan kalimat lagu yang berubah-ubah tersebut terjadi karena bergesernya seleh beserta ritme dari kedua kubu instrumen. Berikut

¹Sebenarnya, tendensi poliritme ini sudah ada sejak musik klasik (1750-1820) dan romantik (1820-1900), tapi terutama pada musik Jazz, namun menjadi semakin lazim dan kompleks sejak abad ke-20 (Bambang Sugiharto, 2017:320).

adalah fakta musikal terjadinya pergeseran *seleh* dan ritme dari perjalanan *polirytm* dalam lima belas ketukan mencapai *seleh*.



Gambar 3. Bagan pertemuan *seleh polirhythm* dalam lima belas

Melihat tabel analisis notasi di atas, jika dibatasi satuan kalimat lagu berdasar atas lima ketukan hitungan *seleh* instrumen gendher, maka terlihat jelas adanya tiga motif kalimat lagu yang berbeda. Selain itu kesan posisi *seleh* pada permainan bass gitar dan kecapi juga tampak mengalami pergeseran. Hingga akhirnya, pada pengulangan kalimat lagu yang ketiga tampak adanya akhiran kalimat lagu yang sama-sama mengarah pada *seleh* 1. Terbentuknya motif kalimat lagu yang berubah-ubah ini merupakan dampak permainan *polirytm* dengan perbedaan periodik ketukan yang menarik dalam karya Yeni Arama. Kesan suasana musikal yang diciptakan menjadi dinamis. Diawali dengan *seleh* yang

bersamaan, kemudian terlepas menjadi suasana yang ‘kacau’ (dampak dari pergeseran seleh dan terbentuknya kesan kalimat lagu baru), namun ditutup dengan pertemuan seleh yang sama dalam lima belas ketukan (5x putaran pola ritme bass dan kecap, dan 3x putaran pola ritme gendher).

C. Kasus Tonal: Imitasi Nada-nada Slendro pada Instrumen Berlaras

Pelog

Pada pertengahan karya Manas, terjadi peristiwa musikal yang menarik untuk dianalisis. Peristiwa tersebut ditandai dengan lantunan vokal Yeni Arama yang bermain pada wilayah laras *pelog* dengan gaya dan lirik Banyuwangi dilatari dengan permainan melodi instrumen musik kecap dan gendher yang berlaras *slendro*. Bukan perbenturan laras antara Pelog dan Slendro yang sengaja dimunculkan pada bagian ini, melainkan permainan kecap dan gendher berlaras *slendro* tersebut berupaya memainkan nada-nada yang berada pada toleransi jarak nada menyerupai *pelog*. Hasilnya adalah terciptanya laras *pelog* unik yang hadir dari perpaduan melodi instrumen kecap dan gendher yang mencari susunan nada *pelog* pada wilayah *tuning* nada *slendro* yang digunakannya.

Pada bagian ini Yeni menyanyi dengan cara *pathetan* (vokal ametrís) bernada *pelog*, diiringi dengan improvisasi kecap dan gendher bernada *slendro*. Berikut adalah notasi vokal Yeni Arama pada bagian yang dimaksud.

6 ī2ī26 6ī2 6 6 6562 26 65

Mā - no- ni lā- ku- ning jā- mān

Improvisasi gendher (SL)

6 ī2ī3.5̇2 2̇16 ī2 2 3 53 65

Mu- lur su- rut kāng jān- trā- né

2 3 5 65352 5353 3̇ 3̇5̇2̇

Kāng mbê- rung sâ- yâ ndlā- rung

Improvisasi kecapi (SL)

6 2̇6 653 65 5 562 3 65

Kom- bāk kom- bul ing kā- hā- nān

2̇ 2̇ ī2ī6 63̇ 3̇5̇3̇2̇

ā - nrê jāng pā lang

Improvisasi Gendher (SL)

Ketika lantunan vokal Yeni yang berbasis pada penggunaan nada-nada laras *pelog* bertemu dengan bagian improvisasi kecapi dan gendher yang *slendro*, kesan musikal yang terjadi adalah seperti ada dua macam tangga nada yang berjalan selaras atau sesuai secara harmonis antara *pelog* dan *slendro*. Hal ini dikarenakan kontur melodi vokal yang dilantunkan

Yeni menggunakan gabungan laras *Pelog Pathet Nem* (dengan siklus nada: 6-1-2-3-5-6) dan *Pelog Pathet Barang* (dengan siklus nada: 2-3-5-6-7) yang sebenarnya dampak gabungan laras kedua jenis *Pathet Pelog* tersebut membentuk siklus yang memiliki tingkat toleransi tinggi dengan laras *slendro*. Jika digabung antara *Pelog Nem* dan *Pelog Barang*, maka siklus nada-nada yang dapat digunakan adalah 1-2-3-4-5-6-7.

Sebelum masuk pada bagian ini, sebenarnya instrumen kecapi dan gendher memainkan *pangkon* instrumen dengan *tuning pelog*. Namun ketika memasuki bagian ini, musisi instrumen kecapi dan gendher pindah posisi untuk memainkan *pangkon* instrumennya yang ber-*tuning* nada *slendro*. Hal ini dikuatkan dengan pernyataan Dwi Harjanto sebagai musisi instrumen kecapi pada karya *Manas*, yang memberi pengakuan bahwa pada bagian ini ia justru memainkan instrumennya yang berada pada *tuning* nada *Slendro* (Wawancara Dwi Harjanto, 22 November 2017)

Sesungguhnya pernyataan Dwi Harjanto mengenai *tuning* nada Kecapi-nya yang diwujudkan berlaras *Slendro*, tidak benar-benar terwujud dari susunan nada-nada konvensional *Slendro*. Dwi Harjanto tetap menggunakan konvensi nada-nada *Pelog* pada Kecapi-nya, namun ia memilih nada-nada yang memiliki *jangkah* atau interval jarak antar nada yang menyerupai susunan nada-nada berlaras *Slendro*. Oleh karena itu, sulit untuk mengatakan bahwa *tuning* Kecapi Dwi Harjanto murni

berlaras *Slendro*, melainkan ia melakukan tuning nada-nada *Pelog* yang *Nylendro* atau *jangkah*-nya menyerupai *Slendro*.

Pada umumnya laras *Slendro* yang terdapat pada gamelan adalah *tumbuk mo* atau *tumbuk nem* dengan gamelan yang berlaras *Pelog*². Pada karya Manas ini, Kecapi dalam tuning berlaras *Pelog* seolah-olah mampu menjadi *Slendro* dengan memanfaatkan sub-laras *Pelog Nem* dan *Pelog Barang*, beserta nada 4 yang menjadi nada alternatifnya. Dwi Harjanto memanfaatkan interval nada *Pelog* dengan susunan nada 6-7-1-3-4, untuk membentuk kesan laras *Slendro* tersebut. Jika diukur menurut tinggi-rendahnya nada, susunan nada-nada *Pelog* tersebut menjadi banyak kesamaan bahkan hampir mendekati nuansa susunan nada *Slendro*. Inilah yang kemudian disebut laras *Nylendro* atau laras *Pelog* dengan kesan nada-nada *Slendro*. Kenyataan ini salah satunya menunjukkan bukti bahwa peristiwa berjalannya permainan dua tangga nada yang berbeda – antara vokal bernada *Pelog* dan Kecapi beserta *Gendher* yang bernada *Slendro* – secara harmonis adalah langkah kesengajaan komposer untuk memunculkan kesan permainan pertemuan laras yang unik.

Kasus *tuning* Kecapi di atas berbeda dengan kasus *tuning* *Gendher* yang dipakai dalam karya ini. *Gendher* pada bagian ini benar-benar menggunakan tuning *Slendro* murni tanpa perekayasa nada. Instrumen

² Menyamakan tinggi rendah salah satu nada *Slendro* dengan *pelog* misalnya nada *nem Slendro* sama dengan *nem Pelog*, maka kedua pangkon gamelan itu disebut "*tumbuk nem*" (Sri Hastanto 2012 :19)

Gendher yang digunakan adalah *Slendro tumbuk nem* seperti pangkon gamelan laras *Pelog-Slendro* pada umumnya. Hal ini menunjukkan bahwa, meskipun berlaras *Slendro*, namun Gendher yang digunakan mempunyai potensi relasi dengan nada-nada *Pelog tumbuk nem* beserta tinggi-rendah nadanya yang masih berkaitan. Jika nada *nem* pada Gendher *Slendro* sama dengan *nem* pada laras vokal *Pelog*, maka jelas akan terdapat toleransi *jangkah* pada nada-nada lainnya.

Berbeda halnya dengan kesesuaian susunan nada pada Kecapi. Nada *nem* pada Kecapi yang berlaras *Nylendro* sejajar dengan nada *pi* (7) pada kecapi yang berlaras *Pelog*. Hasilnya, meskipun sama-sama membentuk susunan nada *Slendro*, namun sebenarnya ada dua macam laras *Slendro* yang berbeda nada dasar bermain bersamaan pada bagian ini. Hal ini menimbulkan kesan modulasi pada Kecapi dan Gendher yang mengiringi vokal *ametrís* Yeni secara bergantian.

Guna memperjelas pergeseran anatomi laras *Slendro* yang direpresentasikan kecapi *Nylendro* (*Pelog* yang menyerupai *Slendro*), Gendher *Slendro tumbuk nem*, dan vokal *Pelog* dalam komposisi ini, maka untuk pemetaannya digunakan kebiasaan pengetahuan musik barat tentang konsensus interval nada. Jarak nada-nada berdasarkan interval barat ini bukanlah berdasar atas pengukuran jarak angka-angka dalam *cent* yang spesifik, namun hanya jarak kemiripan laras *Pelog*, *Slendro*, dan *Nylendro* yang dipetakan dalam tangga nada diatonis. Pengukuran ini

dianggap dapat membantu mengetahui kemiripan jarak antara tiga laras yang berbeda tersebut. Berikut adalah bagan interval nada tersebut.

Interval	Prime	Second besar	Terts besar	Kuart murni	Kuint murni	Sekt	Septi me kecil	Septi me
Kecapi Nylendro	6 Lm	7 Nem	i Pn		3 Gl	4 Dd		
Vokal Pelog	6	7	1	2	3	4		5
Gendher Slendro	6 Nem	1 Pn		2 Gl	3 Dd		5 Lm	

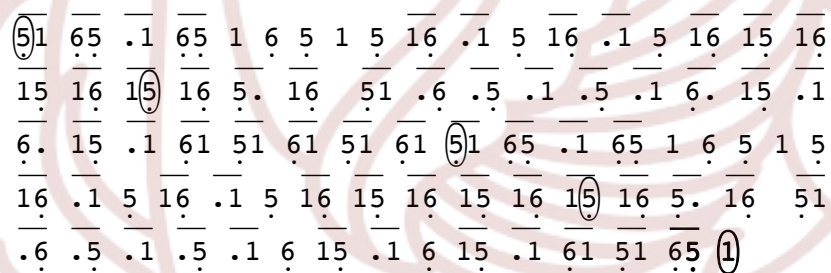
Gambar 4. Bagan kesesuaian interval nada *Nylendro*, *Pelog*, dan *Slendro*.

Pemetaan di atas menunjukkan adanya dua macam tangga nada yang mengiringi vokal Yeni. Dibalik kesesuaian jarak nada yang didapatkan, tentunya masih terdapat beberapa selisih *micro interval* di antara nada yang terpetakan secara paralel antara Kecapi dan Gendher jika diukur lebih spesifik. Meskipun demikian, selisih *micro interval* tersebut justru menjadi penguat munculnya kesan laras yang unik.

D. Sinkopasi, Pengubah-ubahan Tekanan On Beat dan Off Beat

Awal sajian karya musik Manas, ditunjukkan adanya atraksi *sinkopasi* musik yang dihadirkan dengan permainan pola *unisono* dari instrumen Gendher, Kecapi, Bass Guitar, dan Klonthong Sapi (*Cow Bell*).

Sekilas, permainan *sinkopasi* musik pada bagian ini terbentuk dari unsur musikal yang cukup sederhana yaitu hanya memanfaatkan tiga nada (1-6-5) dan nada tersebut dimainkan dalam dua jenis harga ketukan yaitu 1 ketuk dan $\frac{1}{2}$ ketuk. Namun jika dihayati secara seksama, atraksi *sinkopasi* ini menyimpan strategi 'pengecoh' beat yang efektif sehingga mampu mengalihkan kesan tekanan nada yang berubah-ubah dari tekanan *on-beat* menjadi *off-beat* pada empat kali siklus pengulangan. Berikut adalah notasi bagian *sinkopasi* tersebut.

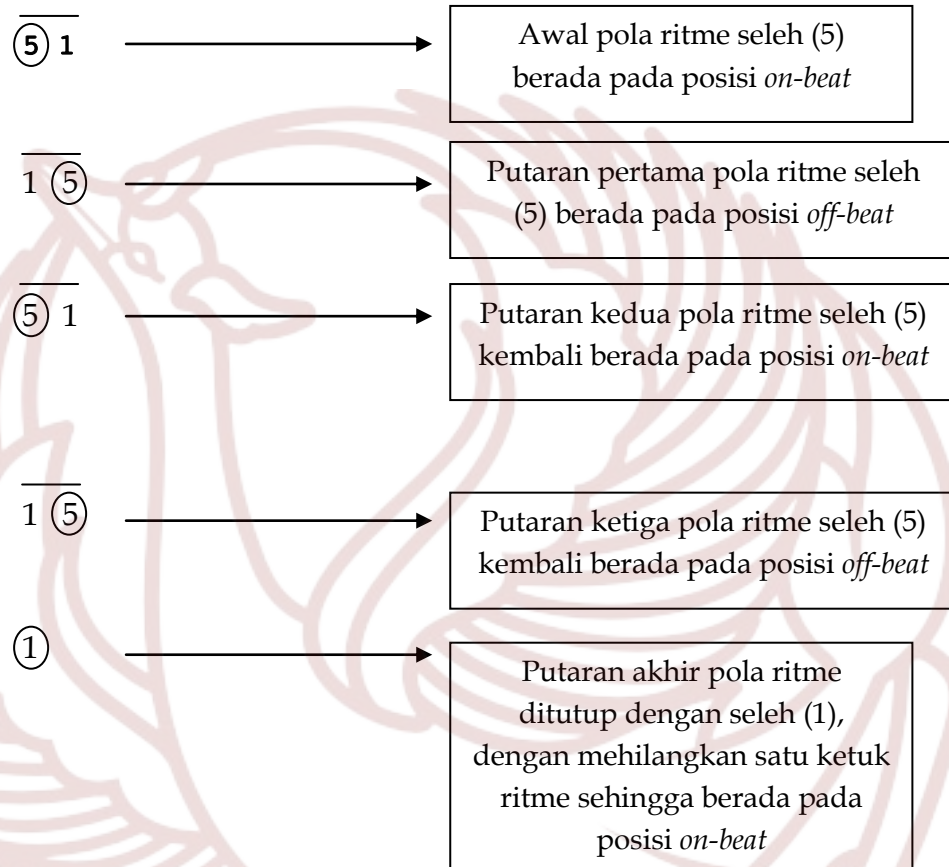


$\overline{5}1 \quad \overline{65} \quad \overline{.1} \quad \overline{65} \quad \overline{1} \quad \overline{6} \quad \overline{5} \quad \overline{1} \quad \overline{5} \quad \overline{16} \quad \overline{.1} \quad \overline{5} \quad \overline{16} \quad \overline{.1} \quad \overline{5} \quad \overline{16} \quad \overline{15} \quad \overline{16}$
 $\overline{15} \quad \overline{16} \quad \overline{15} \quad \overline{16} \quad \overline{5.} \quad \overline{16} \quad \overline{51} \quad \overline{.6} \quad \overline{.5} \quad \overline{.1} \quad \overline{.5} \quad \overline{.1} \quad \overline{6.} \quad \overline{15} \quad \overline{.1}$
 $\overline{6.} \quad \overline{15} \quad \overline{.1} \quad \overline{61} \quad \overline{51} \quad \overline{61} \quad \overline{51} \quad \overline{61} \quad \overline{51} \quad \overline{65} \quad \overline{.1} \quad \overline{65} \quad \overline{1} \quad \overline{6} \quad \overline{5} \quad \overline{1} \quad \overline{5}$
 $\overline{16} \quad \overline{.1} \quad \overline{5} \quad \overline{16} \quad \overline{.1} \quad \overline{5} \quad \overline{16} \quad \overline{15} \quad \overline{16} \quad \overline{15} \quad \overline{16} \quad \overline{15} \quad \overline{16} \quad \overline{15} \quad \overline{16} \quad \overline{51}$
 $\overline{.6} \quad \overline{.5} \quad \overline{.1} \quad \overline{.5} \quad \overline{.1} \quad \overline{6} \quad \overline{15} \quad \overline{.1} \quad \overline{6} \quad \overline{15} \quad \overline{.1} \quad \overline{61} \quad \overline{51} \quad \overline{65} \quad \overline{1}$

Notasi Bagian Awal Karya Musik Manas yang Menunjukkan Atraksi Sinkopasi Musik.

Melihat transkripsi notasi di atas, secara auditif seolah-olah motif ritmik pada setiap putaran tema *sinkopasi* tidak mengalami perubahan. Namun jika diperhatikan, terjadi perubahan tekanan beat dari *on-beat* menjadi *off-beat* pada setiap seleh atau tekanan besar pada akhir pola ritmik. Awal pola ritme diawali dari nada (5) pada tekanan *on-beat*, kemudian pada putaran pertama seleh nada (5) tersebut berubah menjadi tekanan *off-beat*. Pada putaran kedua tekanan tersebut berubah kembali menjadi *on-beat*. Sementara siklus pengulangan yang terjadi didasari oleh

notasi dan pulsa ritme yang sama persis. Demi lebih jelasnya dapat dilihat posisi *beat* tersebut pada setiap akhir putaran *ritme* sebagai berikut.



Terjadinya perubahan tekanan *beat* pada setiap putaran tersebut utamanya terjadi karena jumlah ketukan yang tidak penuh yaitu $20\frac{1}{2}$ ketukan. Kompensasi yang terjadi dengan adanya $\frac{1}{2}$ ketukan muncul peluang untuk memajukan $\frac{1}{2}$ ketuk pola ritme pada putaran selanjutnya. Sehingga terjadi pengulangan dengan notasi dan pulsa ritme yang sama persis namun tekanan *on* dan *off-beat* pada pola ritme dan seleh berubah-ubah. Langkah ini menjadi salah satu langkah yang efektif untuk memunculkan kesan musikal yang rumit.

Pola *sinkopasi* pada bagian ini juga dianggap tidak tertebak, karena sepertinya dikelabui dengan sengaja oleh kecepatan tempo tinggi (kurang lebih 220-230 *Beat Per Minute* (bpm)). Jadi total kecepatan dari keseluruhan pengulangan pola ritme yang berjumlah 80 ketukan tersebut adalah 21 detik. Kecepatan ini membuat perhatian pendengar akan sulit menebak secara detail bagian atau titik kasus pergeseran posisi nada yang mengakibatkan perpindahan tekanan dari *on-beat* menjadi *off-beat*. Selain memanipulasi pergeseran posisi nada, kecepatan tempo yang tinggi ini juga memanipulasi selisih *pitch* pentatonis dan diatonis yang terjadi antara instrumen Gendher, Kecapi, dengan Bass Guitar.

Dinamika musik juga digarap pada bagian ini. Pada pengulangan keempat dinamika meningkat. Gradasi dinamika ini begitu terasa, karena kontras dinamika diwujudkan antara pengulangan ketiga yang lirih dan kemudian meningkat pada pengulangan keempat yang sangat keras. Pada pengulangan keempat ini terdapat sedikit perbedaan motif ritme yang digunakan untuk menjembatani menuju ke seleh nada (1) sebagai tanda diakhirinya dari bagian ini. Permainan dinamika level suara unisono ini menambah kesan *memorable* untuk pola pembuka karya *Manas*. Selain diterapkan penggunaan sedikit nada, motif ritmik yang sederhana, terdapat pengecoh tekanan *beat*, ditambah dengan permainan dinamika level suara, membuat pola ini menjadi bagian yang lekat karena mudah diingat dan mengesankan pendengar.

E. Kasus Modulasi

Usaha untuk mentransfer nada-nada pentatonis gamelan Jawa dengan fasilitas nada-nada diatonis pada musik barat sudah banyak dilakukan. Meski demikian, sebenarnya masih terdapat banyak kasus selisih *microtone* dalam perbandingan antara tangga nada musik Barat dan karawitan Jawa. Pada umumnya masyarakat musik di Jawa, menyetarakan nada 4 (*pat*) pada karawitan Jawa dengan nada 6 (*la*) diatonis untuk memperoleh tangga nada yang berkesan pentatonis Jawa. Selain itu juga dilakukan penyetarakan nada 5 (*mo*) dengan 7 (*si*). Hasil dari penyetaraan ini akhirnya diperoleh interval nada yang berjarak 200 *cent* dalam konsensus musik Barat.

Kasus penyetaran tangga nada seperti tersebut di atas, juga terjadi pada bagian karya musik *Manas*. Penerapan transfer tangga nada dilakukan seperti pada umumnya, namun terdapat pelibatan nada \sharp (*fi*) yang dimainkan secara khusus oleh instrumen Bass Guitar pada sebuah bagian pola musik dalam karya *Manas*. Berikut adalah notasi pola musik pada bagian tersebut.

Gendher : $\textcircled{1} \quad \overline{\cdot 6} \quad 2$

Bass : 4 . . 3 ♮

Notasi Bagian Pola Musik dengan pelibatan nada ♮

Pola permainan Bass Guitar melibatkan nada ♮ (*fi*) sebenarnya menjadi nada yang jangkal dalam susunan tangga nada transfer dari diatonis menjadi *Pelog*. Karena kemiripan *jangkah* atau interval antar nada antara seluruh nada *Pelog* dan diatonis, maka adanya nada ♮ (*fi*) ini memberi kesan modulasi, atau perpindahan nada dasar. Kesan yang tercipta adalah semacam ada nada *Non-Chordal* atau nada yang tidak termasuk dalam *diatonic scale* dalam susunan nada *Pelog* yang terkesan diseret ke dalam modulasi ini. Nada ♮ (*fi*) tersebut adalah nada yang diadakan untuk merekayasa nada 4 yang kemudian akan dinaikkan 100 *cent*. Berikut adalah bagan hubungan transfer antara tangga nada *Pelog* dengan diatonis beserta posisi nada ♮ (*fi*) sebagai nada modulasi.

Do		Re		Mi	Fa		Sol		La		Si	do		Re		Mi	Fa	
6̣		7̣		1	2		3		4	♮	(5)	6		7		1̣	2̣	
sol		La		Si	Do		Re		mi	Fa	*	sol		La		Si	Do	

Gambar 5. Bagan penyetaraan Tangga Nada *Pelog* Dengan Diatonis Beserta Posisi Nada ♮ (*Fi*) Sebagai Nada Modulasi.

Nada $\text{4} \cdot$ (*fi*) memiliki jarak yang terdekat antara nada satu dengan nada yang lainnya dalam kebijakan *equal temperament* yang diumumkan oleh musik barat sejak abad XVII³. Sikap musikalitas penyusunan nada semacam ini membawa kemungkinan yang bisa dilakukan musik barat dalam menyeret nada-nada karawitan Jawa masuk ke dalam dimensi politonalitas khususnya dalam hal modulasi. Cara ini menjadi alternatif praktis dalam berkarya komposisi musik yang melibatkan percampuran instrumentasi musik barat dengan karawitan Jawa.

Pada bagian ini, Bass Guitar memainkan melodi pendek yang diulang-ulang (*riffing*) yang sifat permainannya mengiringi ornamentasi permainan instrumen lain. Maka konsekuensinya, adanya nada $\text{4} \cdot$ (*fi*) dalam permainan Bass Guitar bukanlah nada disonan, akan tetapi merupakan bentuk modulasi sementara, untuk kemudian menjangkau nada 4 (*fa*) pada *diatonic-scale* yang semula sejajar dengan 6 (*la*) menjadi beralih peran menjadi nada 3 (*mi*) dan $\text{4} \cdot$ (*fi*) berperan menjadi 4 (*fa*). Efek pada nada lain, justru menjadikan nada 5 (*mo*) pada laras *Pelog* menjadi *non-chordal*, ketika pola *riffing* bass menyeret nada-nada *Pelog* ke dalam susunan tangga nada ter-modulasi yang tidak menempatkan nada 5 (*mo*) dalam siklus tangga nadanya.

³ Diambil dari buku “Ngeng & Reng” karya Sri Hastanto, 2012.

F. Nilai Kebaruan di dalam Karya Musik Manas

Tantangan untuk terjun ke dunia kreativitas memang tidak terbatas. Yeni sebagai seorang seniman musik, berada dalam posisi tengah di antara kutub yang berlawanan. Pikirannya yang berlatar-belakang dan tereduksi paham-paham musik tradisi Jawa berbenturan dengan keinginan batin yang membelot untuk menemukan sesuatu hal baru dalam musik. Hasil karya musik *Manas* termasuk konser “Laksita Jati”, tidak terlepas dari pengendapan-pengendapan pikiran dan keinginan batinnya yang tertuang secara maksimal sebagai refleksi nyata atas seluruh pengalaman musikalitas yang ia miliki. Daya kreativitas itu muncul hingga mampu mewujudkan menjadi sebuah karya musik, juga terdukung oleh dorongan tanggung-jawabnya menyelesaikan kelulusan pendidikan pascasarjana.

Hal yang menarik adalah, daya cipta membuat komposisi musik baru dimulai semenjak ia menempuh pendidikan Pascasarjana. Tiga tahun waktu tempuh masa kuliah Yeni merefleksikan betapa sedikitnya waktu yang ia miliki untuk menuangkan kreativitasnya dibandingkan dengan para komposer lain. Kenyataan ini menimbulkan pertanyaan: “mengapa daya cipta Yeni dalam membuat musik baru muncul ketika proses

membuat komposisi musik untuk konser Laksita Jati?”, dan “mengapa kegelisahannya tentang bosan terhadap musik tradisi yang sudah lama dialami, ditambah akumulasi pengalaman yang banyak bergaul dengan komposer ternama tidak diwujudkan dengan kegairahan membuat musik sebelum pendidikan Pascasarjana-nya?”. Sebelum Konser Laksita Jati digelar untuk ujian, Yeni adalah seorang pebelajar (baik di dalam maupun di luar kampus) dan pekerja keras dalam bidang seni. Hidup dalam dua dimensi kerja sebagai musisi tradisi dan kontemporer pada waktu yang bersamaan, membuat Yeni tidak bisa bergerak bebas. Waktunya banyak tersita untuk bekerja dan menuntut ilmu. Memang agaknya alasan ini kurang relevan jika kita melihat para pendahulunya (komposer) yang juga mengalami hal yang sama seperti Yeni, tetapi masih tetap produktif dalam berkarya karena kegelisahannya mampu dirubah menjadi kegairahan membuat musik.

Sudah menjadi tafsir umum, bahwa kekaryaannya Yeni tentunya merupakan implikasi musikal dari pengalaman belajarnya kepada komposer pendahulu yang tidak mungkin terelakan. Yeni mungkin menganggap karya musiknya adalah upaya menciptakan kebaruan. Namun jika kebaruan yang dimaksud adalah kebaruan dalam corak, gaya, sikap, ataupun model, maka sebenarnya gaya berkomposisi yang diterapkan Yeni tidak lebih dari sekedar mozaik dan *kloning* atas apa yang

dilakukan para komposer pendahulunya. Jika Yeni berupaya membuat harmoni baru, dengan menyatukan *Pelog*, *Slendro* dan musik barat, maka corak, gaya, dan model komposisi semacam itu sudah dilakukan oleh Dedek Wahyudi, Joko porong, Gondrong, Blacius subono maupun I Wayan Sadra. Maka kreativitas Yeni tidak-lah benar-benar 'baru'. Konsep silang gaya musikal kedaerahan (*cross culture music*) juga banyak diterapkan oleh komposer-komposer terdahulu. Sehingga secara definitif, Yeni mengadopsi cara-cara lama untuk membuat karya musik baru. Kebaruan hanya terlihat karena karya musik Yeni yang memang baru dibuat-nya. Selebihnya kebaruan itu hadir dari kesan-kesan suasana musikal.

Hal ini memang menjadi permasalahan umum yang terjadi pada banyak komposer kontemporer. Bahwa sebenarnya musik 'baru' yang menjadi spirit kekaryaannya kontemporer adalah penyimpangan-penyimpangan atas segala bentuk idiom musik yang sudah ada, bukanlah sekedar pengembangan produk-produk musik pendahulunya. Selama ini kebaruan dalam bermusik masih bersandar pada deviasi atas konvensi yang sudah ada (Bambang Sunarto, 2013: 7).

Berbeda dengan yang dilakukan Sadra, ia mampu menawarkan sikap baru dalam menggarap musik. Bukan sekedar kekaryaannya musik dalam batas-batas kebudayaan musik yang dilanggarnya. Sadra bahkan mampu meruntuhkan batas-batas di dalam musik dan kebudayaannya

yang kemudian terumuskan sebagai cara Sadra berkarya. Konfigurasi atas instrumen yang seharusnya cocok dimainkan dengan konvensi-konvensi tertentu, dimainkan Sadra dengan cara yang yang tidak lazim untuk memperkaya bunyi instrumen itu sendiri. Sikap seperti inilah yang menawarkan kebaruan yang kongkrit dalam persoalan kekaryaannya musik. Bahkan jargon Sadra yang menyatakan, “bebaskan bunyi dari beban kulturalnya” menjadi semacam *isme* bagi para penerusnya.

Melalui uraian ini dinyatakan bahwa, sebenarnya dibalik momentum kemunculan Yeni sebagai komponis muda, menyisakan beberapa persoalan dalam kekaryaannya musiknya. Terlebih ketika dipersoalkan mengenai tindakan-tindakan kreatif-nya dalam menggarap musik. Telaah musikologis karya *Manas* yang merupakan bagian dari nomor karya pada konser “Laksita Jati”, salah satu tujuannya adalah berupaya membuktikan dan mengukur tindakan kebaruan yang dilakukan Yeni selain juga kepekaan musikal-nya dalam membuat karya.

BAB V

PENUTUP

A.Kesimpulan

Berdasar uraian komprehensif laporan penelitian ini, pada bagian akhir, bab ini akan memberikan kesimpulan yang merupakan jawaban ringkas atas tiga rumusan masalah yang diajukan. Adapun jawaban yang diyakini sebagai kesimpulan tersebut antara lain sebagai berikut.

Ide penciptaan karya musik Yeni Arama berjudul *Manas* yang melibatkan perbenturan tonal antara Karawitan Jawa dengan musik Barat bersumber dari manifestasi perjalanan panjang kehidupan Yeni Arama itu sendiri. Ide membenturkan tonal tersebut diawali dari proses pendewasaan Yeni Arama sebagai seniman musik yang sejak kecil terdidik untuk bergaul dengan berbagai tonal musik, terutama Karawitan Jawa dan Musik Barat. Hal ini tampak dari pendidikan ibunya sebagai seorang pesinden, tetapi juga memberi kepercayaan Yeni untuk pandai bernyanyi dengan tonalitas musik Barat dengan pengenalan lagu-lagu populer. Pada jenjang pendidikan Yeni Arama juga bergaul dengan lingkungan musikal yang mengakomodir kedua tonalitas musik, yaitu lingkungan karya-karya kontemporer Dedek Wahyudi. Pergaulannya yang dimurai dari keterlibatannya sebagai musisi seniman musik kontemporer ternama Surakarta seperti Blacius Subono, Joko Porong, Dedek Wahyudi,

dan Gondrong Gunarto, diyakini menjadi referensi pokok yang logis jika dihubungkan dengan alasan Yeni memilih jalur karya yang mencampurkan tonalitas Karawitan Jawa dan musik Barat. Hal ini dikarenakan semua komposer dalam pergaulan Yeni Arama—yang beberapa diantaranya juga diidolakan—melakukan model karya yang serupa.

Selain bersumber dari manifestasi perjalanan kehidupan kesenian Yeni Arama, ide pembenturan tonal pada karya *Manas* juga ditengarai oleh kebutuhan musikal dari gagasan karya *Manas* itu sendiri. Yeni mengakui bahwa pembenturan tonal yang terjadi memang merupakan situasi musikal yang justru diharapkan muncul. Hal ini dikarenakan pada karya *Manas*, Yeni mengharap kemunculan suasana analogi dari kegelisahan manusia yang goyah batinnya. Kegoyahan batin tersebut akhirnya diwujudkan dengan pembenturan tonal *pelog*, *slendro* dan diatonis musik barat yang dibayangkan mampu mewujudkan ketidak-tepatan *tone* dan menghindari kenyamanan frekuensi tonal yang mapan.

Berbagai langkah kompositoris dilakukan Yeni untuk menyiasati perbenturan tonal antara instrumen Karawitan Jawa dengan musik Barat. Beberapa langkah tersebut antara lain adalah (1) berupaya memunculkan harmoni baru dengan membunyikan secara bersamaan nada-nada di luar konsensus *Kempyung* dan *Gembyang* Karawitan Jawa dan harmonik musik

Barat. Yeni melakukan pengecoh dis-harmoni dengan menfokuskan garapannya pada bentuk-bentuk keindahan kalimat lagu. (2) Menggunakan teknik kompositoris *polyrytm* pada beberapa bagian karya. Memainkan tiga instrumen dengan perbedaan periodik ketukan pada masing-masing instrumen, rupanya mampu mengecoh perhatian pendengar untuk menghayati kekacauan tonal yang terjadi. Pendengar menjadi terbawa perhatiannya untuk memperhatikan berpindah-pindahannya kalimat lagu dan pergeseran *seleh*. (3) Percobaan kompositoris dengan menemukan interval baru dari jalan mengimitasi nada-nada *slendro* pada nada-nada instrumen berlaras *pelog*. Langkah ini membuat keunikan tonal namun masih dalam toleransi pendengaran karena jarak interval yang sangat kecil selisihnya. (4) Menggunakan teknik sinkopasi dengan mengubah-ubah tekanan *beat* dari *on* menjadi *off*. Atraksi sinkopasi ini menjadi langkah yang menyerupai teknik *polyrytm* di atas. Yeni mencoba mengecoh kekacauan tonal dengan atraksi ritmik. (5) Menggunakan modulasi yang mencoba mengalihkan pentatonis menjadi diatonis dengan menggunakan pijakan nada yang tidak umum.

Adapun kualitas inovasi yang teramati dalam karya musik *Manas* rupanya masih menyisakan beberapa persoalan tentang kebaruan dalam musik itu sendiri. Inovasi yang dituntutkan dalam ranah musik kontemporer sesungguhnya mengharapkan terciptanya hal-hal musikal yang benar-benar baru atau belum pernah ada sebelumnya. Meski

langkah-langkah kompositoris Yeni Arama dalam menyiasati perbenturan tonal dapat dikatakan cerdas, namun langkah-langkah tersebut rupanya masih mampu terbaca dengan teori-teori dasar musikologi barat. Teknik kompositoris seperti harmoni dan dis-harmoni, *polyrhythm*, sinkopasi pergeseran *beat*, modulasi, dan imitasi tonal, merupakan langkah-langkah kompositoris lawas yang sudah sering digunakan puluhan komposer sebelumnya. Artinya, Yeni Arama belum mampu menemukan kebaruan yang mutlak, bahkan yang sama sekali tidak mampu terbaca oleh teori-teori musik apapun.

B. Rekomendasi

Penelitian ini masih jauh dari kata sempurna, oleh karena itu saran dan kritik yang membangun sangat ditunggu demi perbaikan skripsi ini. Selain itu, dalam penelitian ini masih banyak celah baru yang masih memungkinkan untuk dilakukan penelitian lanjutan dengan perspektif dan paradigma yang lain.

DAFTAR ACUAN

Pustaka

- Banoe, Pono. 2003. *Kamus Musik*. Yogyakarta: Kanisius.
- Barendregt, Bart, Wim van Zaten. "Popular Music in Indonesia since 1998, in Particular Fusion, Indie and Islamic Music on video Compact Discs and the Internet", dalam *Yearbook for Traditional Music*, vol. 34, hlm. 67-113, 2002.
- Benamou, Marc. *Rasa in Javanese Musical Aesthetics*. Ann Arbor, Michigan: UMI – A Bell & Howell Company, 1998.
- Djarwanto. *Tatacara Menulis Karya Ilmiah Skripsi*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 1984.
- Salim, Djohan. 2009. *Psikologi musik*. Yogyakarta: Best Publisher.
- Hardjana, Suka. 2003. *Corat-corek Musik Kontemporer Dulu dan Kini*. Jakarta: Ford Foundation dan Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- _____. 2004. *Esai dan Kritik Musik*. Yogyakarta: Galang Press (Anggota IKAPI).
- _____. 2004. *Musik Antara Kritik dan Apresiasi*. Jakarta: PT Kompas Media Nusantara.
- Hardjito Dwi, Pribadi. 1977. "Melaras Getar Bilah Kempyung 700". Bandung, Laporan Penelitian Menuju Standarisasi Gamelan Jawa Sunda Bali. Bandung: Badan Masalah Kemahasiswaan Institut Teknologi.
- Hastanto, Sri. 2012. *Ngeng & Reng: Persandingan Sistem Pelarasan Gamelan Ageng Jawa dan Gong Kebyar Bali*. Surakarta: ISI Press.
- Abdulah, Irwan. 2010. *Konstruksi dan Reproduksi Kebudayaan*. Pustaka Pelajar Offset: Yogyakarta.
- Blacking, John. 1973. *How Musical is Man?*. Seattle and London: University of Washington Press.

Kunst, J. 1973. *Music in Java: Its History , Its Theory and Its Tehnique*. E.L. Heins (ed.). 2.Vol. The Hague: Martinus Nijhoff.

Kaemmer, J. E. 1993. *Music in Human Life, Anthropological Perspectif on Music*. Austin: University of Texas Press.

Mack, Dieter. 1995. *Ilmu Melodi*. Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi.

_____.2003. *Apresiasi Musik Populer*. Yogyakarta: Yayasan Pustaka Nusantara.

_____. 2004. *Musik Kontemporer dan Persoalan Interkultural*. Bandung: Arti.

Mc Dermott, Vincent. 2013. *IMAGI-NATION: Membuat musik biasa jadi luar biasa*. Terjemahan Natha H.P. Dwi Putra. Yogyakarta-Indonesia: Art Music Today dan Prudent Media.

Mistortoifi, Zulkarnain. 2001. “ Spirit Musik Tradisi dalam Konteks Musik Baru di Surakarta”. Laporan Pelaksanaan Hibah Penelitian Program Studi Etnomusikologi Jurusan Karawitan STSI Surakarta.

Nakagawa, Shin. 2000. *Musik dan Kosmos: Sebuah Pengantar Etnomusikologi*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.

Rustopo. 1991. “Gamelan Kontemporer di Surakarta Pembentukan dan Perkembanganya”. Surakarta: Laporan Penelitian. Jurusan Karawitan STSI.

Sadra, I Wayan. 2013. “Lorong Kecil Menuju Susunan Musik” dalam *Menimbang Pendekatan: Pengkajian & Penciptaan Musik Nusantara*. Waridi. Ed. Jurusan Karawitan Bekerja Sama Dengan Program Pendidikan Pascasarjana dan STSI Press.

Spradley, James P. 1997. *Metode etnografi*. Yogyakarta: PT Tiara Wacana.

Strauss, Anselm, Juliet Corbin. 2003. *Dasar-dasar penelitian kualitatif: tata langkah dan teknik-teknik teoritisasi Data*. Yogyakarta: Pustaka pelajar.

Sosodoro, Bambang. 2009. *"Mungguh dalam Garap Karawitan Gaya Surakarta: Subjektivitas Pengrawit dalam Menginterpretasi Sebuah Teks Musikal"*. Laporan penelitian DIP A ISI Surakarta.

Sugiharto, Bambang. 2015. *Untuk Apa Seni?*. Bandung: Pustaka Matahari.

Sunarto, Bambang. 2013. *Epistemologi Penciptaan Seni*. Yogyakarta: IDEA Press.

———. 2010. *"Epistemologi Karawitan Kontemporer Aloysius Suwardi"*. Disertasi Ilmu Filsafat Universitas Gadjah Mada.

Supanggah, Rahayu. 2009. *Bothekan Karawitan II: Garap*. Edisi Revisi. Program Pascasarjana bekerjasama dengan ISI Press Surakarta.

Suranto, Joko. 2009. *"Mendengarkan Suara Purba di Tengah Budaya: Telaah Semiotika atas Musik "Daily" Karya I Wayan Sadra*. Tesis Program Magister Ilmu Religi dan Budaya Universitas Sanata Dharma Yogyakarta.

Daftar Nara Sumber

1. Yeni Arama (31), Nara Sumber Utama (Komposer, Pesindhen). Tulung Agung, Jawa Timur.
2. Purwa Askanta (53), Dosen ISI Surakarta (komposer). Mojosoongo, Surakarta
3. Dwi Harjanto (39), pemusik Yeni Arama dalam karya *"Manas"*, pengajar, dan seniman keroncong, Kartosuro.

GLOSARIUM

B

Beat : Ketukan teratur sebagai pedoman meter-ritme-dan-Tempo.

Blero : Tinggi rendah nada yang tidak pas dan membuat rasa musikalnya menjadi rusak.

Balungan : Pokok atau garis melodi.

C

Cent : Nama satuan ukuran jarak nada

D

Deatonik : Tangganada atau urutan nada yang mengandung satuan (tonos) atau tengahan (semitones) baik tangganada mayor maupun minor.

E

Embat : Karakteristik pelarasan Gamelanyang dibuat dengan mengatur struktur *jangkah* tertentu

Equaltemperament : Jarak nada yang ditentukan secara absolute pada musik *art* barat. Jarak yang disebut tone adalah 200 *cent*, bila 100 *cent* disebut sebagai *semitone*

G

Gatra : Satuan atau unit terkecil dari *gendhing* atau komposisi musikal dalam karawitan, yang terdiri dari empat pulsasi.

Gembyang : Nada yang mempunyai nama sama tetapi berbea satu register ke atas atau ke bawah.

H

Hertz : Satuan ukuran untuk frekuensi nada (berapa kali bergetar setiap detik)

I

Interval : Jarak antar dua nada

Imbal : Variasi pukulan yang selang-seling dalam Karawitan

J

Jangkah : Jarak nada dalam istilah gamelan Jawa

L

Laras : Sistem nada yang menyangkut frekuensi setiap nada dan jarak antara nada satu dengan nada berikutnya

M

Melismatis : Satu suku kata yang terdapat beberapa not

Modus : Ragam jajaran tangganada dalam *diatonic-scale*

Modulasi : Peralihan kunci dalam lagu

Micro Interval : Jarak yang lebih kecil dari semitone

Motiv : Bagian terkecil dari suatu kalimat lagu

N

Non Cordal : Nada yang tidak termasuk dalam *diatonic-scale*

O

Oktaf : Jarak antara nada satu dengan nada lainnya dalam musik

barat, dengan jarak 1200 *cent*

P

Pola : Bentuk atau model.

Politonalitas : Menggunakan dua atau lebih kunci-kunci dalam sebuah komposisi musik.

R

Ritme : Langkah teratur

Register : Wilayah nada pada alat musik yang menunjukkan kemampuan produksi nada dari suara rendah hingga suara tertinggi yang dapat dicapai.

Riffing : Potongan melodi pendek yang diulang-ulang

S

Slendro : Rangkaian lima nada dalam gamelan Jawa, yakni 1 2 3 5 6.

Sukat : Lambang hitungan dalam ruas-ruas birama dengan ukuran yang sama.

Sinkopasi : Aksentuasi atau penekanan pada not-not yang bukan Semestinya.

Scat-singing : Vokal yang menggunakan kata-kata tanpa makna.

Semitone : Interval dengan jarak setengah (100 *cent*).

T

Tonal : Nada.

Tonalitas : Relasi antar nada yang meliputi tanda birama, tanda diam, dan ornamen lainnya yang dikelilingi sebuah nada

tonik yang menjadi nada tumpunya, yang menjadi acuan atau awal penyusunan nada-nada lain dari sebuah tangga nada.



CURRICULUM VITAE



DATA PRIBADI

Nama : Aji Agustian
Alamat : Tempen Joyosuran RT 02/03 Pasarkliwon Surakarta
TTL : Surakarta, 1 agustus 1988
Email : Agustiantempen@gmail.com
No. HP : 081226312800

RIWAYAT PENDIDIKAN

Sekolah	Tahun
SDN Hardjodipuran	1996-2002
SLTP N 11 Surakarta	2002-2003
SMP Yosodipuro	2004-2005
SMKN 8 Surakarta	2005-2008
ISI Surakarta	2009-2018

PENGALAMAN BERKESENIAN

2006 sebagai gitaris pada Band Alegro dalam Lomba Kreativitas Siswa (LKS) tingkat nasional mewakili Jawa Tengah.

2007 sebagai gitaris dalam band Holipiby, kelompok musik ska yang populer di Solo.

2008 sebagai instruktur gitar pada Studio Setiaa Musik di Jambi.

2010 sebagai gitaris band metal Osiris Tropz, kelompok musik metal di Solo

2013 sebagai musisi dalam karya Tugas Akhir Program Pascasarjana yang berjudul Kudung Semar karya Aris Setyoko di Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta.

2013 sebagai musisi dalam karya tugas akhir Program Pascasarjana ISI Surakarta yang berjudul Laksita Jati karya Yeni Arama di ISI Surakarta.

2014 sebagai musisi dalam karya tugas akhir Program Pascasarjana ISI Surakarta yang berjudul "Suwuhrep Datapitana" karya Sri Eko Widodo di ISI Surakarta.

2014 sebagai musisi dalam wayang trawang karya Tugas Akhir Program Pascasarjana yang berjudul "Hanoman" karya dalang Dwi Suryanto bersama music director Joko winarko Porong dan Gondrong Gunarto di ISI Surakarta.

2014 sebagai music director dalam karya Tugas Akhir koreografer Miftah dengan judul "Karep" di Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta.

2014 sebagai composer dalam karya "Surya Berkembang" pada perhelatan Pasar Seni di Surakarta.

2014 Sebagai composer dalam karya Kalimat-Kalimut dalam event Bukan Musik Biasa yang di selenggarakan di Pendopo Wisma Seni Taman Budaya Jawa Tengah (TBJT) Surakarta.

2014 sebagai musisi pengiring wayang dengan judul Joko Tingkir karya Sanggar Wayang Gogon dalam acara HUT Museum Kebangkitan Nasional di Jakarta.

2014 sebagai musisi dalam kelompok musik Rasa Maya pada perhelatan Yogyakarta Gamelan Festival (YGF) di Taman Budaya Yogyakarta.

2015 sebagai music director dalam karya drama kolosal “Pengeran Diponegoro” dalam rangka HUT Kodim Kota Batang.

2015 sebagai music director dalam karya Tugas Akhir koreografer Novia dengan judul “Kandhiku” di Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta.

2015 sebagai music director dalam karya tari “Sigrak-sungguh” pada perhelatan World Dance Day (WDD) di Surakarta.

2015 sebagai musisi pada Gamelan Akbar di Benteng Vastenburg Surakarta

2015 sebagai musisi pada Festival Kesenian Jawa Tengah di Taman Budaya Jawa Tengah (TBJT) Surakarta.

2015 Juara III Supergitar Competition: Kompetisi Gitar Nasional dengan karya Sing Garden yang diselenggarakan oleh supermusic.id dan gitarplus Indonesia di Jakarta.

2016 berkolaborasi dengan Andry Mohammad (Gitaris Mahadewa/Bomerang/Power Slave) dalam karya Sing Garden, Masuk dalam album kompilasi Nothing but Gitar III bersama Balawan, Cella Kotak, Coki Bollemeyer, John Paul Ivan, Mattias IA Eklundh.

2016 Kolaborasi dengan Gavin Iyedema juara I Supergitar Competition 2014 dalam karyanya Mood On pada Supergitar Award di Sumareconn Mall Bekasi yang diselenggarakan oleh Supermusic.id.

2016 pembuatan vedeoklip karya Sing Garden, diproduksi oleh Sony Ismail (Gitaris Band J-Rocks), disponsori oleh gitarplus dan supermusic.id di Jakarta.

2016 terlibat dalam misi kebudayaan Javanese Culture in Singapore sebagai musisi pada kelompok kesenian Congwayndut di Malaya Heritage di Singapura.

2016 sebagai musisi dalam acara Malam Inagurasi Pemilihan Putra-Putri Solo bersama Congwayndut di Surakarta.

2016 sebagai musisi, sekaligus pengiring Endah Laras bersama grup Keroncong Swastika dalam acara ulang tahun Realino di Universitas Sanata Dharma Jogjakarta.

2017 sebagai musisi pada konser hibah seni Kelola karya inovatif Dwi Suryanto "Shadow of Karmapala" di Teater Besar ISI Surakarta.

2018 terlibat dalam konser Maha Karya Borobudur 2018 "Indonesia Berkain di Kompleks Wisata Taman Candi Borobudur.

PENGESAHAN

Skripsi

ANALISIS KARYA MUSIK YENI ARAMA BERJUDUL MANAS (STUDI TENTANG LANGKAH KOMPOSITORIS DALAM KASUS PERBENTURAN TONALITAS)

yang disusun oleh

Aji Agustian
NIM 09112124

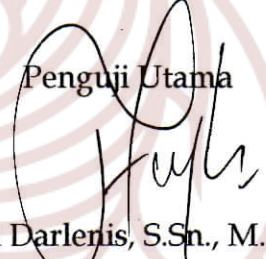
Telah dipertahankan di hadapan dewan penguji
pada tanggal 11 Juli 2018

Susunan Dewan Penguji

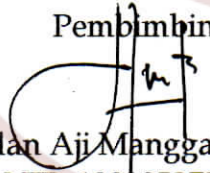
Ketua Penguji


Dr. Aton Rustandi Mulyana, S.Sn., M.Sn.
NIP: 197106301998021001

Penguji Utama


Teti Darlenis, S.Sn., M.Sn.
NIP: 196704191993032001

Pembimbing,

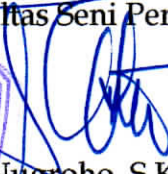

Bondan Aji Manggala, S.Sn., M.Sn.
NIP: 198105272008121001

Skripsi ini telah diterima sebagai salah satu syarat mencapai derajat sarjana
S1 pada Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta

Surakarta, 11 Juli 2018

Dekan Fakultas Seni Pertunjukan




Dr. Sugeng Nugroho, S.Kar., M.Sn.
NIP: 196509141990111001

PERNYATAAN

Yang bertandatangan di bawah ini,

Nama : Aji Agustian
Tempat, Tgl. Lahir : Surakarta, 1 agustus 1988
Program Studi : S1 Etnomusilologi
Fakultas : Seni Pertunjukan
Alamat : Tempen, Joyosuran RT02/03 Pasarkliwon,
Surakarta

Menyatakan bahwa:

1. Skripsi saya yang berjudul "**Analisis Karya Musik Yeni Arama Berjudul Manas (Studi Tentang Langkah Kompositoris Dalam Kasus Perbenturan Tonalitas)**" ini, benar-benar hasil karya cipta sendiri, saya buat sesuai dengan ketentuan yang berlaku, dan bukan jiplakan (plagiasi).
2. Demi perkembangan ilmu pengetahuan, saya menyetujui karya tersebut dipublikasikan dalam media yang dikelola oleh ISI Surakarta untuk kepentingan akademik sesuai dengan Undang-undang Hak Cipta Republik Indonesia.

Demikian pernyataan ini, saya buat dengan sebenar-benarnya dengan penuh rasa tanggung jawab atas segala akibat hukum.

Surakarta, 3 Juli 2018

Penulis,



Aji Agustian

